



निष्पत्तिः- और स्वप्नः-

‘कामायनी’ की मन्दसौन्दर्य सामाजिक भूमिका



॥ ० ॥ रमेश कुल्ल मेम ॥ ॥ ॥

मिथक और स्वप्न

‘कामायनी’ की मनस्सौन्दर्यसामाजिक मूमेका

डॉ० रमेश कुन्तल मेघ



अन्ध

शोध-ग्रन्थों के प्रकाशक

रामबाग, कानपुर

डा० रमेश गुन्तल मेम
१९९७

मूल्य : ७ रुपये
पत्रकी मित्य १० रुपये

प्रकाशक :
अन्यम
रामबाग, कानपुर-१२

मुद्रक :
माडन आर्ट प्रिंटर्स, कानपुर

आमुख

महाकवि जयशंकर 'प्रसाद' छायावादी कवि हैं। छायावाद के संबंध में अपने विचार हैं। वे काव्य को आत्मा की संकल्पात्मक मूल अनुभूति हैं। उनके अनुसार छायावाद में अर्थ-वैचित्र्य की दुर्लभ सावयव 'छाया' ये काव्य को छायावादी बनाती है। उनके छायावादी काव्य में वेदना के तार पर आन्तरिक स्वानुभूति की अभिव्यक्ति होती है। इस अभिव्यक्ति के नये शब्द, नया वाक्य-विन्यास और नया सौंदर्यात्मक प्रतीक-विधान अपेक्षित होता है। इस अभिव्यक्ति में वे यथार्थवाद को लघुता, अभाव, दुःख और को नाभंजूर करते हैं। इनके स्थान पर वे आनंदवादी धारा के आनंद, तास और शक्ति का व्यंजन करते हैं। ये दुःखदग्ध जगत और आनंदपूर्ण का ऐकीकरण करते हैं जहाँ तथोपन के बजाय साधारणीकरण, और त-वैचित्र्य के बजाय भावना की एकभूमि उपलब्ध होती है। वे प्रकृति की क एव रहस्य को रहस्यवाद के रूप में अंगीकार करते हैं। यही उनके जीवन-न और सौंदर्यबोधोत्प्रेरक वृत्ति का सारांश है।

'कामायनी' के सदर्भ में प्रसाद प्रधानतः आनंदवादी (दासनिष्ठ दृष्टि से) जा सकते हैं। उन पर नियतिवादी होने का नकार डालना एक गढ़बढ़ प्रसंग होती है। इस प्रसंग काव्य में 'नियति' शब्द केवल तीन-चार बार आया और वह भी शब्द 'प्रकृति' के उपबोध्य के रूप में। यूँ भी प्रसाद के नियति के स्वल्प की व्याख्या अभी तक नहीं हो सकी है। इसी तरह प्रसाद को आनंदवादी होने का गौरव-पूर्ण दंड दिया जाना है। 'अज्ञानमय' और 'रागधरी' कोटिदर्शन का एक दूसरा ही आयाम है जिसका निरास 'चंद्रशेखर' में आनंद एव शासन, दास्यदायन एव नद के द्वंद्व में गुल गया है। 'आँसू' में व्याप्त मृगीयाना बोध रोमांटिक आंगुओं से भरपूर है। वस्तुतः उन्होंने दुःख के तान पर भावात्मक करणा एव महानुभूति की अन्विता किया है, आनंद से। अतः हमें 'नियतिवादी' प्रसाद और 'दुःखवादी' प्रसाद के जैसे विरोधों का कार्य-कारण पूरी सतर्कता में करना चाहिए।

महाकवि जयजंजर 'प्रसाद' छायावादी कवि हैं। छायावाद के संबंध में उनके अपने विचार हैं। वे काव्य को आत्मा की संकल्पात्मक मूल अनुभूति मानते हैं। उनके अनुसार छायावाद में व्यं-वैविध्य की दुर्लभ साव्य 'छाया' ही नये काव्य को छायावादी बनाती है। उनके छायावादी काव्य में वेदना के आधार पर आन्तरिक स्वानुभूति की अभिव्यक्ति होती है। इस अभिव्यक्ति के लिये नये शब्द, नया वाक्य-विन्यास और नया सौंदर्यात्मक प्रतीक-विधान अपेक्षित होता है। इस अभिव्यक्ति में वे यथार्थवाद की लघुता, अभाव, दुःख और पनपन को नामंजूर करते हैं। इनके म्यान पर वे आनंदवादी धारा के आनंद, उत्थान और शक्ति का व्यंजन करते हैं। वे दुःखदग्ध जगत और आनंदपूर्ण स्वर्ग का ऐरीकरण करते हैं जहाँ संशोधन के अजाय साधारणीकरण, और व्यक्ति-वैविध्य के अजाय भावना की एकभूमि उपलब्ध होती है। वे प्रकृति की शक्ति एवं रहस्य को रहस्यवाद के रूप में अंगीकार करते हैं। यही उनके जीवन-दर्शन और सौंदर्यबोधोत्प्रेरक वृत्ति का सारांश है।

'कामायनी' के सदर्भ में प्रसाद प्रधानतः आनंदवादी (दार्शनिक दृष्टि से) माने जा सकते हैं। उन पर नियतिवादी होने का नकाब डालना एक गड़बड़ साबित होती है। इस प्रबंध काव्य में 'नियति' शब्द केवल तीन-चार बार आया है, और वह भी शैव 'प्रकृति' के उपजीव्य के रूप में। यूँ भी प्रसाद के नियतिवाद के स्वरूप की व्याख्या अभी तक नहीं हो सकी है। इसी तरह प्रसाद को दुःखवादी होने का गौरव-पूर्ण दंड दिया जाता है। 'अज्ञातशत्रु' और 'राज्यश्री' में धौड़दर्शन का एक दूसरा ही आयाम है जिसका निराश 'चंद्रगुप्त' में चाणक्य एवं राक्षस, दण्ड्यायन एवं नंद के द्वंद्व में खुल गया है। 'आँसू' में व्यथा का सूफीमाना बोध रोमांटिक आयामों से भरपूर है। वस्तुतः उन्होंने दुःख के स्थान पर भावात्मक करुणा एवं सहानुभूति को अन्वित किया है, आनंद से। अतः हमें 'नियतिवादी' प्रसाद और 'दुःखवादी' प्रसाद के जैसे विशेषणों का आर्थिक व्यवहार पूरी सतर्कता से करना चाहिए।

'कामायनी' एक छायावादी प्रबंध है। छायावादी मूलवृत्ति अतमंसी, व्यक्तिवादी और लिखित है। मुक्तकाले कला-माध्यम में महाकाव्य का यह पहला और अंतिम प्रयोग पूरे आंदोलन को ही एक जातिकारी परिप्रेक्ष्य में उपस्थित कर देता है। प्रसाद के अनुसार "महत्ता ही महाकाव्य का प्राण उनके मन में भी महाकाव्य के रचनागठन (structure) की



उद्घाटन किया है। लेकिन यह उद्घाटन कवि की जीवनी की पृष्ठभूमि में अधिक प्रामाणिक होता। दुर्भाग्य से हमारे पास कवि की जीवनी नहीं है। हमने कवि की कृतियों तथा 'कामायनी' की पांडुलिपि को उपजीव्य बनाकर उनके मनोवैज्ञानिक व्यक्तित्व की समझने की यथामंभव कोशिश की है। कवि का मानस (mind) यूनोपियन है। इस मानस के ऐतिहासिक, रोमांटिक एवं मिथकीय आवास हैं जो उसकी यूनोपिया या वल्फसोव में उन्मिषित हुए हैं। हमने इन्हें भलीभांति पहचान लिया है।

यूनोपिया के प्रसंग में विशेषरूप से प्रसाद की वैयक्तिक आकांक्षाएँ, उनका वर्गीय चरित्र तथा उनकी सामाजिक विचारधारा (ideology) भी प्रकट हो जाती हैं। उनकी विचारधारा कई युनियादी अंतर्विरोधों (contradictions) से परिपूर्ण है। 'कामायनी' में सारस्वतनगर के पूँजीवादी प्रजापंत, एक सानासाह प्रशासक, एक अराजक बुद्धिवादी राष्ट्रमत्ता और एक शासनका प्रजा की धारणाओं को उन्होंने प्रस्तुत किया है। लेकिन इनके उपचार में वे आधुनिकीकरण की उम्र वैज्ञानिक प्रणाली को स्वीकार नहीं कर सके जो आज की सामाजिक-आर्थिक-राजनीतिक समस्याओं से निपट सके। वे एक सचमृच जीवितदर्शन को नहीं समझ सके। उन्होंने विज्ञान की दर्शन के साथ सबद्ध करने के बजाय मध्यकालीन धार्मिकता को दर्शन के साथ अभिवृत्त कर दिया है। समाज की उन्नति के लिये जिस विवेकपूर्ण, म्यायपूर्ण और आधुनिक वैज्ञानिक बोध की आवश्यकता थी, उसे वे नहीं प्रस्तुत कर सके। उन पर केवल उपनिवेशवादी पूँजीवादी सभ्यता का सवास तथा अब पतन ही हावी रहा। समाजवादी भविष्य की ओर जाने की अपेक्षा वे 'तीर्थ' कराने से चलते हैं, और दार्शनिक मध्यकालीनतावाद (philosophical Mediaevalism) में पलानवादी विश्वाति पा लेते हैं। असवत्ता, इस प्रसंग में वे चिर-वधनमुक्त व्यक्तिवादी की भी प्रसर आलोचना करते हैं। वे कर्म (action) का इतने प्रतिबद्ध नहीं हैं जितना कि समाधि से। कर्म के द्वारा ही जीवन के समष्टिगत अनुभव होते हैं। कर्म सर्ग में जिस दिशा का प्रवर्तन हुआ, वही निर्बंद में एकदम खरम हो गई। तो, क्या हमारे विश्व के सामाजिक विकास की आधुनिक प्रक्रिया वैसी होगी जैसी 'कामायनी' के अंतिम तीन सर्गों में वर्णित और अभिलपित है?

इसके उत्तर में कहा जा सकता है कि 'कामायनी' में तो केवल एक पूर्ण प्य (complete man) की प्रतिवत्पना है। संभवतः यह ठीक हो। मनो-ज्ञानिक भूमि पर इच्छा (conation), ज्ञान (cognition) तथा क्रिया

(action) का उचित सामंजस्य एक निर्मल एवं सामाजिक व्यक्तित्व (नार्मल पर्सनेलिटी) का लक्षण है। इस सत्य से कोई भी इन्कार नहीं करता। किन्तु इस सामंजस्य के लिये कवि ने तांत्रिक त्रिकोण, और मनु की शंकाद्वैत साधना का जो वशीकरण प्रस्तुत किया है, वह आधुनिक, वैज्ञानिक, सामाजिक तथा यथार्थ नहीं है। आधुनिक युग तथा मनुष्यता के इतिहास के संबंध में कवि के दावों को ध्यान में रखते हुए तो यह मध्यकालीन मानसिक वृत्ति और भी विह्वलनापूर्ण लगती है। वास्तव में इन भ्रष्टकाव्यों की सही दृष्टिपथ में रखने के लिये कवि के इतिहास-दर्शन (Philosophy of History) का पुनर्निर्माण जरूरी है, अन्यथा हम कठोर आलोचना अथवा उदार घटना के शीर्षांगों में फिसल जायेंगे। हमने कवि के इतिहास-दर्शन, रस-दर्शन तथा यथार्थ अति-स्वाधी दर्शन की सहजवादी स्थितियों का निरूपण किया है। इन निरूपणों में कई सामाजिक एवं दार्शनिक एवं सौंदर्यबोधार्थक आधारभूत सुत पड़े हैं।

‘कामायनी’ में काम और रति संबंधी सेक्स-संस्कृति का एक अभिन्न ‘कामसौंदर्यसूत्र’ उचित हुआ है। काम की रति एवं प्रीति संगिनियों के बजाय उन्होंने रति एवं सज्जा की नई जोड़ी रखी है। मूलशक्ति, अनादि वासना तथा प्रेमकला की केन्द्रीय धारणाओं के आधार पर कवि ने एक ओर तो काम, वासना, स्नेह, रति, प्रीति, सज्जा, मधुरता, विलास, सीता, आदि का उन्मेष किया है, तथा दूसरी ओर रमणीयता, सौंदर्य, छवि, मजबूती सुन्दरता, किशोर सुन्दरता, शोभा, विभव आदि के सौंदर्यतात्विक स्वरूपों की व्याख्या की है। ‘काम-वासना-सज्जा सभी की तृयी ‘कामायनी’ की एनांजिक सर्वश्रेष्ठ उपलब्धि है।

एक कृति के रूप में ‘कामायनी’ में महान् अलंकरणों तथा महत्त्वपूर्ण ध्येयनामों और महत्त्वम संभावनाओं का संयोग हुआ है। आधुनिक वागायन ■ देतने पर तो हम इस कृति को नितांततः रुपांतरित पाते हैं। यैने इनी कर्पांतरित संज्ञान का आलोचना किया है। इसके निचे यैने करोडितान, सौंदर्य-ओपसास्त्र तथा समाजशास्त्र-इन तीनों की आधुनिक दृष्टियों को विवेक प्रहण किया है।

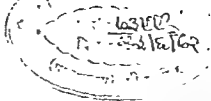
अतएव ये ही “मिथक और स्वप्न : ‘कामायनी’ की मनःसौंदर्य-सामाजिक भूमिका” में आधुनिक बोध की पूर दितार्ण है। यैने इनका अति-वास्तविक रचना-नीति अतो सुवचर आचार्य हवासीरगार डिरेरी इय ‘वागितान की रिप-योजना’ पर आधारित किया है।

जालंधर

साल ४, १९९३

आधुनिक चातायन (रूपरेखा)

१. 'शायना' और 'एक घूँट'; फिर 'कामायनी'	९
२. 'कामायनी': सौंदर्यनिधि तथा प्रकाशित प्रति की तुलना	१९
३. सहृदय-श्रेष्ठ तथा कवि का संसार	३१
४. सौंदर्यबोधोपलब्ध काव्यगुण	४७
५. 'प्रकृति' से सौंदर्य-साक्षात्कार	५७
६. 'मनस्ताव' बनाम मनोविज्ञान	७६
७. 'काम' और 'रति' की संस्कृति	९३
८. कुछ अस्तित्ववादी स्थितियाँ	११७
९. रस-धराँव के आयाम	१२६
१०. इतिहास-धराँव की खोज	१३६
११. रूप-स्वरूप : महाकाव्य अथवा महानुकाव्य ?	१४६
१२. 'विषादधारा' तथा 'कल्पलोक' का अभिधान	१६६
१३. 'मिथक' से 'स्वप्न' की ओर झलना	२०६



१

‘कामना’ और ‘एक घूँट;’ फिर ‘कामायनी’

अपनी मानसिक वैयक्तिकताओं (मैटल प्राइवेटिजीज) को, वैयक्तिकताओं के घरातल पर, अभिव्यक्त करने की बिराद प्रतीकारत्मक घेष्टाएँ तो शायी कवियों ने ही शुरू की। इसका परिणाम यह हुआ कि भाव एवं ताएँ, प्रकृति और वस्तुएँ प्रतीकों (symbols) तथा बिंबों (images), धारणार्थों (concepts) तथा चिह्नों (signs) में रूपांतरित होने लगे। प्रसाद ने ‘कामना’ (१९२६) में, पत ने ‘ज्योत्सना’ (१९३४) में, और जयजगदीश ने ‘सूही की कली’ (१९१६) में रोमांटिक अभिव्यञ्जना-प्रणालियों के प्रयोग किये। इन प्रारम्भिक परीक्षा-जैसी रचनाओं में मानसिक अनुभवों का एक भोलाभाला वक्षपन है जिसकी अभिव्यक्ति के लिये शीने, कृत्रिम एवं कथकलनात्मक भी अनेक-अनेक रास्ते। अतः प्रायश्चित्तकरण (personification)

एक एक दूसरे के दुःख में डूबी होकर महानुभूति करना...मूर्खता है।... दुःख के उपायक द्वेष, बलह और उन्नीह्न आदि की सामग्री जुटाते हैं।... इसमें स्पष्ट है कि—'कामायनी' में 'कामना' वाले विवेकवादी जीवनदर्शन को छोड़ने की दृष्टि यहाँ परिपूर्ण हुई है। आनन्द यह भी कहता है कि "जीवन का सत्य 'मोक्ष' है।...विश्व की कामना का मूल रहस्य 'आनन्द' ही है।... मैं स्वच्छन्द प्रेम का पक्षपाती हूँ।...मैं दुःख का अस्तित्व नहीं मानता।" इस तरह विवेक का स्थान आनन्द से लेता है, और रोमांटिक आनन्द की धारणा शैवाङ्गनवादी आनन्दवाद में परिणत हो गयी है। 'कामायनी' में विश्व की कामना कामायनी है (यह कामायनी जगत की मूल कामना अकेली)। इसमें दुःख के विपरीत उत्साह का प्रचार है (औरो को हँसते देखो मनु हँसो और मुस पाओ; अपने दुःख को विस्तृत कर सो सबको मुग्धी बनाओ)। 'एक घूंट' में प्रेम का जो दर्शन सुफल हुआ है वह 'कामायनी' में उभरा है।

'एक घूंट' में बनलता— "प्रकृति का उद्देश्य दो को परस्पर प्यार करने का संकेत करना है।"

'कामायनी' के वासना सर्ग में—'दो अपरिचित से नियति अब चाहती थी मेल'।

तथा

'एक घूंट' में बनलता—'असह्य जीवनो की भूल भुलैया में अपने चिर-परिचित को खोज निकालना और किसी भीतल छाया में बैठकर एक घूंट पीना और पिलाना।... प्रेम की एक घूंट। बस इस के अतिरिक्त और कुछ नहीं।

कामायनी—"चिर परिचित-सा चाह रहा था द्वन्द्व सुखद करके अनुमान'। 'एक घूंट' में 'जीवन धन' की यह खोज और पहचान 'कामायनी' में काम के संदेश में ध्वनित हुई है जब वह मनु को कामवाला की खोजने तथा पहचानने का संकेत करता है। यह खोज संपूर्ण वासना सर्ग में चलती है। 'कामसर्ग' में मनु पुकार उठते हैं। "सब कहते हैं 'खोतो खोतो, धवि देखूंगा जीवन धन की'।

इसी तरह 'कामायनी' में प्रेम प्रेमकला (यह सीला जिसकी विकास चली वह मूल शक्ति थी प्रेमकला) तथा प्रेम ज्योति (प्रतिफलित हुई सब आँखें उस प्रेम-ज्योति विमला से) हो जाता है। यहाँ प्रेम का आध्यात्मिकीकरण है जबकि 'एक घूंट' में आनन्द को प्रेममय बनाया गया। 'कामायनी' में 'सीला' और 'विलास' धार्मिक अर्थकार तथा सौंदर्य सत्व के रूप में आये हैं, जबकि 'कामना,

नाटक में ये पात्र हैं। यह अगनी कहानी है। इसी तरह आनन्द की सौख्य, और सरलता की जमीन का ध्यान समरगता, चेतनता और प्रमोद (लास रास) से सेते हैं। इसी तरह श्रुत्यागति इनको लय करती (मिताती) है। 'एक-घूंट' की जातदर्शी देन से है।

* अब हम 'कामना' के सदर्भ में 'कामायनी' की भीमोत्सा करेंगे। वास्तव में 'कामना' नाटक इस कृति की मूल प्रेरणा है जिसमें एक यूतोपिया (utopia) है, पात्ररूप मनोवृत्तिमा हैं, इन पात्रों के माध्यम से समाज का विकास तथा मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास उभारने की चेष्टा हुई है। 'कामायनी' के प्रयोजनों के केंद्रबिंदु इसी नाटक में विद्यमान हैं। इस नाटक में कोई निष्पक्ष-केन्द्र नहीं है। अतः यह केवल प्रतीकारमक कान्तासी धन गया है। इस नाटक में कोई दर्शन भी नहीं है बल्कि कवि की ही रूपानी जीवन दृष्टि है। इस नाटक में आनन्द का सार्थक नाम नहीं आया है जिससे सिद्ध होता है कि प्रसाद तब तक आनन्दवादी शैवादीत दर्शन से अनुबद्ध नहीं हुए थे।

'कामना' में सासारिक पाप-पुण्य, न्याय-अपराध, माया-मोह, नैतिकता-चिंता, विवेक-तर्क से अपरिचित विजन प्रकृति के सिंधु-अंचल के एक द्वीप में बसी मनुष्यता की सृष्टि है। इस सृष्टि में कामना, सतोष, सीला और विनोद हैं। किन्तु विलास और लालसा इसका पतन कर देते हैं। विलास और लालसा मिलकर आधुनिक सभ्यता तथा नवीन नगर, सौर मंदिरा तथा स्वर्ण का अनुप्रवेश कराते हैं। इस भयानक पतन के वातावरण में विवेक पागल कहा जाता है, सतोष की अवहेलना होती है, शांति का बर्ष होता है— तथा कदना अपमानित होती है। 'कामना' की आदि ससृति और परिवर्तित ससृति के स्वरूपों के द्वारा प्रसाद ने छायावादी बोध के अनुकूल अपने आधुनिक पूंजीवादी सभ्यता की विषमता और क्रूरता, तथा लोभ (सोना) और नैतिक पतन (मंदिरा) की भावुक आलोचना की है। इसका यूतोपियाई समाधान भी पेश किया है।

इस नाटक की मूल कथा-धीम युगलों का परस्पर वरण है। उपासिका कामना द्वीप की उपासनाओं का नेतृत्व करती है। वह सिंधुद्वीप में आई है और पिता ने खेल के लिए उसे भेजा है।

{कामवाला (श्रुद्धा) पिता की प्यारी सतन ॥ और संमृति जलनिधि-तीर चनकर आजी है। मनु की यज्ञोपसना से सिंच कर वह आती है।

— कामना के सुन्दर खेल खेलने का सदेश देती ॥ ।

जिन्हीं कीर्ति-दीप-आलोक-मय-कामना (दुःख-जब-कामना-मिथुन-दीप-ने-गङ्गा-का-लाग-दीप) के-दीप-में-विनाग-अनिल-महना-के-प्रतीक-रूप-में-विचारों-का-प्रकार-करना-है। कामना-विनाग-को-देग-कर-झुक-जानी-है। सम-में-हूँ-होनी-है-वि-अने-को-गमन-कर-दे।

[देव-मृष्टि-में-काम-विनाग, मृष्टि, विनोद-और-मादकता-का-प्रकार-करना-है। विनाग-गुण-के-उद्दिष्ट-होने-पर-नारी-संग-में-सर्व-गमन-करने-की-ममता-जगती-है।]



विनाग-रूप-मादकता-सौन्दर्य-में-सज्जा-उत्पन्न-करती-है-जिससे-भी-हो-में-बल, आंगों-के-होरे-में-निर्वास, वधरूप-पर-तनाव-और-अलको-में-निरामी-उत्पन्न-आ-जानी-है। आगे-मनो-कामना-से-कहना-है-कि-‘एक-सज्जा-काम-की-नई-कल्प-पलकों-के-पटों-में-छिपी-है, जो-कुछ-ऐसी-मर्म-की-आँखें-जानती-है, जिन्हें-हम-लोग-पहने-नहीं-जानते-ये।’ वह-देखना-है-कि-‘उस-रूप-में-पूर्ण-चन्द्र-के-वैभव-की-अद्विजा-सी-सबको-नहला-देने-वाली-उष्ण-लल-वासना।’ वह-रमणी-के-रूप-का-प्रभाव-बताना-है—‘मभावना-की-साकारता-और-दूसरे-अतीन्द्रिय-रूप-लोक-जिसके-सामने-मानवीय-महत्-अहम्-भाव-लोटने-लगता-है। जहाँ-प्राण-अपनी-अगुप्त-अभिलाषा-का-आनन्द-निकेतन-देखकर-पूर्ण-वेग-से-धमनियों-में-दौड़ने-लगता-है।’

[वासना-संग-में-अतिथि-नारी-ज्योत्स्ना-निर्झर, कामना-की-किरण-वाली-अविधाम, वासना-की-मधुर-छाया, हृदय-की-सौन्दर्य-प्रतिमा-तथा-स्वास्थ्य, बल-एव-विधाम-है। वह-प्राण-सत्ता-के-मनोहर-भेद-पी-सुकुमार-है, ओर-उसे-देख-कर-मनु-की-धमनियों-में-रक्त-का-संचार-होता-है। विमल-राका-मूर्ति-की-तरह-

१४ : 'कामना' और 'एक घूंट;' फिर 'कामाक्षी'

राम्य मारी भूमि उगमिषा होगी है जो मृदुमाया के भार में मृदु बनती है; मिमरी पत्रों फिर रही है गया मिमके ललित बन-बनों का स्वर्ग सज्जा करने लगती है। सज्जा सभ में 'मिम बन जाली तरल होगी नयनों में भरकर मीनान, 'भाषा बन भीहो की कानी,' 'भुवि अन्तरों की पुंषराती' आदिकी अभिव्यक्ति हुई है।]

* * *

जब कामना विलास का धरण करना चाहती है तब सीता में ईर्ष्या जागती है। और विलास कामना रानी ने विवाह करके अपना हृदय समर्पण नहीं कर सकता। उसे बिजली के समान यत्र रेताओं का गुजन करने वाली पवाला चाहिये। जिस हृदय में ज्वालामुखी धधकता हो, वह उसका लोहा मानेगा। अन्यथा वह मधुप के समान बिहार करेगा, एक धूमकेतु के समान अनिर्दिष्ट चलेगा।

[गर्भवती शृङ्गा का ममथ घंटने पर मनु में ईर्ष्या जागती है और वे कस्तूरी कुरग-नो, जलन भरे कांटो की सोज में निकल पड़ते हैं। ईर्ष्या सर्ग में वे संताप्रवाह की गति चाहते हैं। वे ज्वलनशील गतिमय पतंग हैं।]

* * *

कामना रानी बनती है और विलास मंत्री। इस नई संस्कृति में न्याय और पाप, अपराध और दंड, सुखभोग और अतृप्ति का उद्भव होता है। विवेक कहता है कि सुख भोग करने की इच्छा, इस पृथ्वी को स्वर्ग बनाने की कल्पना इसे अवश्य नरक बनाकर छोड़ेगी। सुख भोग की अनंत कामना ने इस पृथ्वी की दबी हुई ज्वालामुखियों का मुँह खोल दिया है।

[कर्म सर्ग में मनु शृङ्गा से कहते हैं कि अपना सुख सुख नहीं है। वर्तमान जीवन सुख से जब अतीत के स्वर्ग का योग होता है तब वह स्वर्ग अभाव बन जाता है। इसके उत्तर में शृङ्गा कहती है सीमित सुख को विस्तृत करना ही सृष्टि-यज्ञ है। केवल अपना सुख तो व्यक्ति-विकास नहीं कर सकता। यह भीषण एकांत स्वार्थ है।]

* * *

विलास विनोद को भडकाकर पशुओं की मृगया का उत्सव कराता है। अतः विनोद के लिये हत्याएँ होती हैं।

[ईर्ष्या सर्ग में मनु भी मृगया को विनोद बनाते हैं]

* * *

विलास रानी कामना को बताता है कि, तुमको रानी इसल

बनाया है कि तुम नियमों का प्रवर्तन करो। इस नियमपूर्ण संसार में अनियंत्रित जीवन व्यतीत करना मूर्खता है। मनु के नक्षत्र, दिवा रात्रि, राका और कुहू, ऋतु चक्र शेषव यौवन जरा आदि नियम से बंधे हैं।

[सधर्प सर्ग में नियामक प्रजापति मनु हैं और वे स्वयं नियम नहीं मानते। वे कहते हैं मैं शासक हूँ, मैं चिर-स्वतंत्र हूँ, मेरा अधिकार राष्ट्र-स्वामिनी पर भी है और मैं चिर बधन हीन हूँ। मनु के लिये बधन विहीन विश्व का परिचलन नर्तन है। लेकिन जनता के मन में वह पुकार फैल गई है कि विश्व एक नियम से बंधा है। 'कामायनी' में रानी इडा है वह राष्ट्र-स्वामिनी तथा जनपद-कल्याणी है।]

* * *

विलास वैभव तथा सुख के लिये दूसरे देशों पर हमला करके युद्ध करता है और स्त्री तथा स्वर्ण खूटता है। कामना इसका विरोध करती है कि मैं तुम्हारी रानी हूँ, तुम्हारी साम्या राजाने की दासी नहीं। विलास नरपिशाच हो जाता है। प्रजा केवल लोलुप है।

[ईर्ष्या सर्ग में भुगया तथा कर्म सर्ग में पशुबलि के कर्म सधर्प सर्ग में युद्ध में बदल जाते हैं। मनु इडा का भोग करना चाहते हैं और ज्योंही वे बलात्कार के लिए प्रस्तुत होते हैं कि आत्मजा प्रजा कति कर देती है। यहाँ मनु नरपशु बन जाते हैं। यहाँ प्रजा की विरोध भूमिका निवेदित हुई है।]

* * *

विलास कामना के राज्य में अधिकार और अपराध, पाप और पुण्य, ग्याय और दंड का छद्म जाल रचता है। पतित प्रजा उसका साथ देती है। वह विलास को राजा, लालसा को रानी तथा कामना को पदच्युत कराके बंदी बनाने को प्रस्तुत है। इसी के समानांतर आचार्य दम दुर्बल तथा क्रूर के साथ मिलकर एक अष्ट संस्कृति का प्रचार करते हैं जिसमें योग्यता और संस्कृति के अनुसार श्रेणी-भेद होता है तथा प्रतियोगिता के आधार पर अधिकारी चुने जाते हैं। इस सभ्यता में नये उद्योग-धंधे निकाले जाते हैं, अमावों का मृजन होता है, महान और मंदिरा-मंदिर बनते हैं, विश्वभरा घरती में धातुएँ निकाली जाती हैं, इत्यादि इत्यादि।

[सारस्वत नगर में भी उद्योग-धंधे विकसित होने हैं, धातुएँ गलाई जाती हैं, प्रसाद और मन्त्रा-मन्त्र बनाये जाते हैं तथा श्रेणी और वर्ग विभाजन होते हैं। यह नई सभ्यता विज्ञान और विवेक, कर्म और धर्म के द्वारा सृष्टि के -- -- -- -- -- सभ्यता में राष्ट्र-स्वामिनी प्रजापति की

१४ । 'कामना' और 'एक घूँट;' फिर 'कामायनी'

रम्य नारी मूर्ति उपस्थित होती है जो सुकुमारता के भार से झुक च
जिसकी पलकें गिर रही हैं तथा जिसके सलिल कर्ण कपोल का स्पर्श
करने लगती है । लज्जा सभं मे 'स्मित बन जाती तरल हँसी नयनों मे
याँकापन,' 'भापा बन मोहों की काली,' कुंचित अलको सी धूपराली' :
अभिव्यक्ति हुई है ।]

* * *

जब कामना विलास का वरण करना चाहती है तब सीला
जागती है । और विलास कामना रानी से विवाह करके अपना ह
नही कर सकता । उसे बिजली के समान वक्र रेखाओं का सृजन
ज्वाला चाहिये । जिस हृदय मे ज्वालामुखी धधकता हो, वह
मानेगा । अन्यथा वह मधुप के समान बिहार करेगा, एक घूम
अनिर्दिष्ट चलेगा ।

[गर्भवती श्रृद्धा का ममत्व घँटने पर मनु में ईर्ष्या जा
कास्तूरी कुरगन्ते, जलन भरे कांटो की खोज मे निकल पड़ते हैं
वे दाशाप्रवाह की गति चाहते हैं । वे ज्वलनशील गतिमय पतंग

* * *

कामना रानी बनती है और विलास भंरी । इस
न्याय और पाप, ... सुखभोग और अतृप्ति क
विवेक कहता है ।

कल्पना इसे

और कामना का चेहरे बिना होकर विराट् बिम्ब; जानि और देन के बर्णों में स्थित होकर एक सधुर मित्र-बोधा का अभिनय करेगा ।'

[कामाप्ती में पत्ने रहस्य रूपों की ओर प्रदान हुआ है जिसमें तांत्रिक रूप में इच्छा-विना-ज्ञान के त्रिकोण का समन्वय त्रिपुरमुदरी श्रृंखला करती है और श्रृंखला मनु बनने होते हैं । इसके ऊपरान्त आनन्दमग्न में शंखानन्दगदी में गता की पुनर्दिष्ट है जो आनन्द, समरगता और आह्लाद में युक्त है, जहाँ विनायका का विनायक है, जहाँ अद और चेतन समरग्न हैं, और जहाँ शिव-शक्ति एक मनुश्रृंखला का अद्वय बिम्ब है । इस लोक तक पहुँचने के लिये मनु एक साधक होने है । इस लोक में एक अमूर्त मानवता है जिसने आनन्द की सिद्धि कर ली है]

* * *

● यह 'कामना' तथा 'कामाप्ती' की रूपरेखा है । 'कामना' में कामना इच्छा और राश्ट्ररानी दोनों हैं । यहाँ विनायक काम (लालसा) तथा काम (धृष्ट) दोनों कार्य करता है तथा नरपुंज मनु की भाँति नरविशाल है । यहाँ विनायक-कामना-मनोप अथवा विनायक-कामना-लालसा की तृतीया मान-वता के विनायक के रूप में अंशम है । यहाँ विवेक की विजय दिखाई गई है । यहाँ मध्यकालीन दार्शनिक रहस्यवाद के स्थान पर छायावादी दार्शनिक-विचार विद्यमान है । यहाँ आनन्द का पात्रत्व नहीं है । यहाँ मपूर्ण कथा प्रेमी युगलों के इर्दगिर्द घूमती है । यहाँ मनोविज्ञान के मनमाने समीकरण (equations) हैं, तथा एक अविवेकशील फाल्सासी है । यहाँ मनु एक श्रृंखला के स्थान पर कामना एक सतोप का विवाह हुआ है । प्रिय सतोप और मधुर कामना का मिलन ।

इस नाटक की प्रतीक कथा के क्रम में पहले कामना उपासिका है । बाद में वह रानी बनती है, तथा विनायक मंत्री । वह विनायक के लिये सतोप की उपेक्षा करती है । विनायक में हृदय और बुद्धि के बजाय लालसा और कामना का मेल है । विनायक, कामना, सीला और विनोद—ये चारों अभिन्न बनाये गये हैं और चारों ही प्रधानतया प्रेम के विविध प्रतिरूप हैं । विनायक लालसा से विवाह करता है, तथा विनोद सीला से । किन्तु कामना तथा सीला दोनों ही विनायक को चाहती हैं । इस तरह कामना और सीला, कामना और विनायक, कामना और सतोप, सीला और विनोद, लालसा और विनायक के योग-वियोग के द्वारा कुछ मनोवैज्ञानिक त्रिकोण रचे गये हैं । पहले विनायक मंत्री या और कामना रानी । फिर विनायक और लालसा पति-पत्नी बने । अतः विनायक और

१६ : 'कामना' और 'एक घूँट;' फिर 'कामायनी'

ही में ही नहीं मिलाती । अतः मनु पराजित होते हैं]

* * *

विरास सोचता है कि इन भोले भाले प्राणियों के बीच जिन भावों का प्रचार हुआ उससे यहाँ भी शाप और संघर्ष फैल गया । यहाँ भी नवीन पापों की सृष्टि हुई । द्वीपवासी मानसिक नीधता, पराधीनता, दासता द्वंद्व और दुःखों के असातचक्र में दग्ध होने लगे ।

[इड़ा सर्ग में 'अभिनव मानव प्रजासृष्टि,' 'जीवन निरीय के अधिकार', 'हो शाप भरा तब प्रजातंत्र', तथा अन्य पदों में इसी तरह का थोड़ा गहनतर चिंतन हुआ है]

* * *

विवेक लीला, सातसा, विलास और कामना में कहता है कि तुम लोग आज सामूहिक रूप से निरीह प्राणियों की हत्या का जो आयोजन मना रहे हो, कल इसी प्रकार मनुष्यों की हत्या का आयोजन होगा । विलास 'भयानक युद्ध' की तैयारी करता है— सम्मता के ताडव की !

['कामायनी' में मनु की भृग्या की आदत ही 'भीषण नर-संहार' करती है और युद्ध एक 'सामूहिक यज्ञ' का रूप से सेता है । इस युद्ध में रुद्र का ताडव होता है ।]

* * *

विवेक दुर्वृत्त तथा प्रमदा से कहता है : 'समूहो । लौट चलो उस नैसर्गिक जीवन की ओर, वयों कृत्रिमता के पीछे दौड़ लगा रहे हो ?'

[कामायनी में दर्शन सर्ग से दार्शनिक मध्यकालीनतावाद की ओर प्रमाण शुरू होता है]

* * *

अंततः कामना विलास के जाल से छूटती है और संतोष का वरण करती है । वह अपने प्यारे देशवासियों से लौट चकने तथा इस इन्द्रजाग की भयानकता से भागने का संदेश देती है । विनोद कहता है कि मदिरा और स्वर्ण के द्वारा हम लोगों में नवीन अपराधों की सृष्टि हुई, हमारे अपराधों ने राजतंत्र की अवतारणा की । विवेक कहता है कि यह खेल था, और खेल ही रहेगा । इस विराट विश्व और विश्वात्मा की अभिप्राय की एकता भूला दी जाती है जिससे विषमता का विषमय द्वंद्व होने लगता है । अतः मनुष्यता की रक्षा आत्मसंपन्न और आत्मशान्त में होगी । तब स्वयंभूत शासन स्वयं निरोहित होगा । उस महान दिन को ईश्वर और मनुष्य, राजा और प्रजा, कामिनी

और शासकों का भेद विनीत होकर विराट् विश्व; जाति और देश के वर्गों से स्वच्छ होकर एक मधुर मिलन-श्रीका का अभिनय करेगा ।'

[कामायनी में पहले रहस्य सर्ग की ओर प्रयाण हुआ है जिसमें तांत्रिक ढंग से इच्छा-क्रिया-ज्ञान के त्रिकोण का समन्वय त्रिपुरसुंदरी श्रद्धा करती है और श्रद्धायुत मनु तन्मय होते हैं । इसके उपरान्त आनंदसर्ग में शैवानंदगदी कैलाश की सूतोपिया है जो आनन्द, समरसता और आह्लाद से युक्त है, जहाँ चेतनता का विलास है, जहाँ जड़ और चेतन समरम हैं, और जहाँ शिव-शक्ति एवं मनुश्रद्धा का अद्वय मिलन है । इस लोक तक पहुँचने के लिये मनु एक साधक होते हैं । इस लोक में एक अमूर्त मानवता है जिसने आनन्द की सिद्धि कर ली है]

* * *

● यह 'कामना' तथा 'कामायनी' की रूपरेखा है । 'कामना' में कामना इच्छा और राष्ट्ररानी दोनों हैं । यहाँ विलास काम (लालसा) तथा कर्म (पृष्ठ) दोनों कार्य करता है तथा नरपशु मनु की भक्ति नरपिशाच है । यहाँ विलास-कामना-सतोष अथवा विलास-कामना-लालसा की नयी मानवता के विकास के रूपक बनने में अक्षम हैं । यहाँ विवेक की विजय दिखाई गई है । यहाँ मध्यकालीन दार्शनिक रहस्यवाद के स्थान पर छायावादी दार्शनिकता विद्यमान है । यहाँ आनन्द का पाश्र्व नहीं है । यहाँ संपूर्ण कथा प्रेमी युगलो के हृदयिर्घुमती है । यहाँ मनोविज्ञान के मनमाने समीकरण (equations) हैं, तथा एक अविवेकशील कान्तासी है । यहाँ मनु एव श्रद्धा के स्थान पर कामना एव सतोष का विवाह हुआ है । प्रिय सतोष और मधुर कामना का मिलन !

इस नाटक की प्रतीक कथा के क्रम में पहले कामना उपासिका है । बाद में वह रानी बनती है, तथा विलास मंत्री । वह विलास के लिये सतोष की उपेक्षा करती है । विलास में हृदय और बुद्धि के बचाव सातसा और कामना का मेल है । विलास, कामना, सीला और विनोद—ये चारों अभिन्न बनाये गये हैं और चारों ही प्रधानतया प्रेम के विविध प्रतिरूप हैं । विलास सातसा से विवाह करता है, तथा विनोद सीला से । किन्तु कामना तथा सीला दोनों ही विलास को चाहती हैं । इस तरह कामना और सीला, कामना और विलास, कामना और सतोष, सीला और विनोद, सातसा और विलास के योग-वियोग के द्वारा कुछ मनोवैज्ञानिक त्रिकोण रचे गये हैं । पहले विलास मंत्री या और कामना रानी । फिर विनाम और सातसा पति-पत्नी बने । अन्त में विलास और

१८ । 'कामना' और 'एक घूँट;' फिर 'कामायनी'

लालसा की स्वर्णलदी नौका डूबती है, ओर प्रिय संतोष तथा मधुर कामना का विवाह होता है ।

'कामायनी' में कामना-लीला के उपर्युक्त सम्बन्ध नारी-लज्जा-मंत्रण हुए हैं । विलास ने काम की भूमिका निभाही है । विनोद तथा विलास तथा विवेक की क्रमिक वृत्तियाँ मनु के चरित्र में अनुस्यूत हो गई हैं । विलास एवं लीला नारी का एक सात्विक अलंकार हो गई हैं । 'लीला' सौंदर्य सृष्टि का भी वर्णन हुई है । लालसा का रूपांतरण वासना में हुआ है । स्वर्ण यज्ञ की ज्वाला का विविध हो गया है । यहाँ हृदयरानी तथा राष्ट्ररानी की भूमिका असंग-अलग कामायनी तथा इडा निभाहती है । यहाँ सचारी सज्जा को स्वतंत्र पात्रत्व मिला है तथा काम का अभिनव अनुप्रवेश हुआ है । यहाँ विलास की बौद्धिक भूमिका इडा संपादित करती है । ये कुछ प्रधान प्रेरणा-मूल हैं जिनसे 'कामायनी' का 'कामना'-प्रवर्तित रूप-स्वरूप निमित्त हुआ है ।

इस भाँति हम पाते हैं कि 'कामना' के पूर्वाश्यास (रिहर्मस) के कारण ही 'कामायनी' में विचारों की प्रोढ़ता आई है, कवि ने प्रतीतों का व्यवहार करना सीखा है, तथा 'कामना' की मूल भाव-बोधनाओं को महाकाव्य में संगोपित करके ग्रहण किया गया है । महाकाव्य लेखन तम के बोध में ही लिखे जाने वाले 'एक घूँट' नामक कथाकी ने कवि के मन में 'आनन्द' की छायावादी धारा का निर्मम प्रवाह बढ़ाया है जो इसमें ('कामायनी' में) लीला-हृदयवादी आनन्द का दर्शन हो गया है । इन सब मूलों की मधोमध आधुनिकता अगले अध्यायों में होगी ।



२ | 'कामायनीः' पांडुलिपि तथा प्रकाशित प्रति की तुलना

यहाँ हम 'कामायनी' के ऐसे पक्ष का अनुशीलन करेंगे जिस पर सभ्यता का कार्य नहीं हुआ है। तबनि हमारा लक्ष्य महाकाव्य की सर्वांगीण विवेचना तथा लेखन-परिपाटी के अनुसार अध्यायबद्ध रचना करना नहीं है। यह कार्य होता ही आ रहा है। अब हम प्रसाद के कलाशिल्प की भव्यशैली (प्राङ्गम्य) के निर्गार को प्रस्तुत करने के लिए पांडुलिपि तथा प्रकाशित प्रति की तुलना उपस्थापन करेंगे।

लगभग सन् १९२८ ई० के एक वर्ष पहले से लगाकर सन् १९३५ ई० (स० १९९२) तक हुआ । आठ नौ वर्षों के बीच में इसका कथानक, विचार, शिल्प-संयोजन कई बार बदला होगा । 'कामना' नाटक से इसका वर्तमान विकास, तथा अंतिम पांडुलिपि में भी अनेक नए अंशों का संयोग - वियोग इस बात के सूचक हैं कि प्रसाद जी इसे निरन्तर परिष्कृत करते रहे होंगे । उदात्त भव्य शैली के आधार पर यह भी कहा जा सकता है कि प्रेरणा के तीव्रोदीप्त क्षणों में ही उन्होंने इसका अधिकांश लिखा होगा ।

पांडुलिपि देखने से यह भी ज्ञात होता है कि प्रसाद ने सूक्ष्म और सघु विस्तार तक के लिए परिश्रम किया है । परिवर्तनों और विकल्पों का जो भी चयन किया गया है उनसे निःसंदेह उन्नति हुई है । परिवर्तित शब्दों, ध्वनि-व्यवस्थाओं, रंगों और रूपरेखाओं द्वारा यह भव्य शैली और भी उत्कर्षमयी हो गई है ।

सर्वप्रथम सूक्ष्म विस्तार (माइक्र्यूट डिटेल्स) और रूपरेखाओं (आउट-लाईस) से संबंधित कुछ अंशों को लें । कर्म सर्ग में 'अमुर पुरोहित उस बिप्लव से' लेकर 'जहाँ सोचते थे मनु बंटे मन से ध्यान लगाये !' तक का किलात - आकुलि प्रसंग जोड़ा गया है । वासना सर्ग में देखता हूँ दूसरा कुछ मधुरिमाय साज' के बाद 'जन्म संगिनी एक थी जो कामवाला नाम' से लेकर 'प्रणय विधु है लड़ा नम में लिये सारक हार' तक का अंश भी जोड़ा गया है । निर्वेद सर्ग में श्रद्धा का प्रसिद्ध गीत—'गुमूल कोलाहल कलह में...' पहले स्वप्न-सर्ग में—'कवण वही स्वर फिर उस संसृति में बह जाता है गल के' के बाद से—संलग्न था । यहाँ इसकी चौदहों पंक्तियाँ कटी हैं । उपर्युक्त सभी संयुक्त अंश कथानक के विस्तार को अभिव्यक्त करते हैं । किताब-प्रसंग अमुर और देव संघर्ष को उपस्थित करने के साथ-साथ मनु के दम, दर्प और उच्छ्वसता की ओर जाने का कारण बताता है तथा पौराणिक कथा के रूपक को अधिक प्रभावशाली भी बनाता है । मनु पर अमुरों की सांस्कृतिक विजय हो जाती है और सोमपान तथा मांसभक्षण करने से उनमें तरस बामना जाग उठती है । वासना और संघर्ष सर्ग के द्वन्द्वों के लिए यह उचित प्रसंग - मूलभूत अंगित था । वासना सर्ग के संयुक्त अंश द्वारा मायवी राजा की पृष्ठभूमि में प्रयोजनीय की कथा की मूर्तियाँ सागर की गई हैं । भय के मीन को निर्वेद सर्ग में जोड़कर कथा के वातावरण तथा क्लृप्तगपटन को अनिवार्य रूप दिया गया है । किन्तु विविध अव्यक्त अंशों में जो कवि ने अपनी स्वाभाविक प्र-
अवचेतन के मुक्त प्रवाह को अधिक स्वच्छंद दिया है । कर्म सर्ग :

और यह 'साधक' कोई निर्गुण भक्त न होकर दो विरोधी द्वंद्वों के बीच समन्वयता स्वयं नवि है ।

इसी प्रकार आशा सम 'आहुति भय अश्रुओं की पानम की सौरभ से किया समृद्ध' नामक चरण का 'आहुति की नव धूम गंध से नम कानन हो गया समृद्ध' में परिवर्तन, गंध का केवल नम की अपेक्षा 'नम कानन' तक दुहरा विस्तार करना है; 'धँसती घरा, धधकती ज्वालामुलियों के मित से निडवात' का 'धँसती घरा, धधकती ज्वाला, ज्वालामुलियों के निडवात' में परिवर्तन प्रलय के लिए दो से तीन उपादानों का समन्वय करता है और 'पिता ने मेजा मुझे सहर्ष सीखने सलित कला का ज्ञान' का 'भरा या मन में नव उरसाह सीख सँ सलित कला का ज्ञान' में परिवर्तन प्रलय के बाद निहग वातावरण में पिता का आधार छोड़कर श्रद्धा के साहसी नव उरसाह को प्रकट करता है ।

७ 'वाग्धातमक संगीत' (—दे० सेंट्सबरी) नामक तत्त्व भव्य शैली की प्रमुख बसोटी है । शब्दों की पुनर्व्यवस्था, ध्वनियों की पुनर्योजना तथा अनुप्रासादि इसकी प्राप्ति के प्रमुख साधनों में से है । शब्दों की पुनर्व्यवस्था करने समय प्रसाद के सर्वनामों को अंत या बीच में, विशेषों को शुरु रूप से अन्त में तथा कारक-विभक्तियों को स्वरापात के अनुकूल प्रयुक्त किया है और यह ध्यान भी रखा है कि पदरचना यथासंभव शुद्ध होने के साथ साथ पदसालित्य से भी मजबूत हो ।

प्रमोद मिलेगा-(कर्म)

तुम्हे प्रमोद मिलेगा !

सातवें उदाहरण में 'अकेला प्रमोद' 'अकेले मनु' के लिए अकेलेपन का त्याग कर देता है। इसमें मबोधन चिन्हों का गनत प्रयोग भी सशोधित किया गया है और प्रश्नमूचक चिन्हों लगाकर मनोभाव को सार्थक बनाया गया है। छंद में मूल में चित्र की रेखाओं की पृथक्ता थी किन्तु पुनर्व्यवस्थित पंक्ति में रेखाओंवाले मूलों चित्र की देखा गया है।

ध्वनि-पुनर्योजनाओं में भी पदलालित्य की गूँज में सम्मर्धन हुआ है।

छंद उदाहरण—

मूल

परिवर्तित

- | | |
|--|--|
| १. उपा सदृश वह हँसी ज्योत्स्ना-मा
यौवन निश्चित बिहार (बिना) | उपा ज्योत्स्ना-मा वह यौवन-स्मित
मधुप सदृश निश्चित बिहार |
| २. होती थी, अब रही प्रालेख समकरी
भीषण वृष्टि (बिना) | होती थी अब वहाँ हो रही प्रलय-
कारिणी भीषण वृष्टि |
| ३. धँसती धरा, धधकती ज्वालामुखियों
के मिस से निश्वास (बिना) | धँसती धरा, धधकती ज्वाला,
ज्वालामुखियों के निश्वास |
| ४. बजते थे नूपुर, स्रज्जत होने ककण
हिलते थे हार (आशा) | ककण-बजित रणित नूपुर थे
हिलते थे छाती पर हार |
| ५. मधु पवन प्रेरित जैसे बाल साल
हिलते सौरभ सयुक्त (आशा) | मधु पवन त्रीडित ज्यों सुशोभित
शिथुसाल ही सौरभ सयुक्त |

पहले उदाहरण में हँसी और यौवन के प्रभावसाम्यो को एक करके उपा की लज्जा और चाँदनी की मुस्कान के साथ जोड़ने के बाद निश्चित बिहार के धर्म को मधुप के साथ उचित ढंग पर सलग्न किया गया। दूसरे उदाहरण में प्रलय का सगीत उत्पन्न करने वाली भीषण वृष्टि को प्रलयकारिणी मानकर प्रभावसाम्य का सपटन किया गया है। तीसरे उदाहरण में धारा और ज्वाला-मुखियों के साथ ज्वाला भी जोड़ी गई है तथा स्वरापात को अधिक ठाठ दिया गया है। चौथे उदाहरण में तो ध्वन्यर्थ-व्यञ्जना ही साक्षात् उपस्थित की गई है। पाँचवें में 'प्रेरित' को 'त्रीडित' तथा 'हिलने' को सुशोभित बनाकर चित्र-मय सौंदर्य का सपटन हुआ है तथा 'बालसाल' का 'शिथुसाल' में परिवर्तन एक अतिरिक्त 'स'-ध्वनि को उपलब्धि के अतिरिक्त 'शिथुसाल सुशोभित हो सौरभ सयुक्त' द्वारा अनुप्रास की छटा उपस्थित करता है। इसके अतिरिक्त इसमें अनुप्रास का निरर्थक मोह छोड़कर एक 'इमेज' की आउट्रिफ रचना भी

और यह 'साधक' कोई निर्मुण भक्त न होकर दो विरोधी द्वंद्वों के बीच सजनेवाला स्वयं कवि है ।

इसी प्रकार आशा सगं 'आहुति नव अश्रों की पा नम को सौरभ से किया समृद्ध' नामक चरण का 'आहुति की नव धूम गंध से नभ कानन हो गया समृद्ध' में परिवर्तन, गंध का केवल नभ की अपेक्षा 'नभ कानन' तक दुहरा विस्तार करता है; 'धँसती धरा, धधकती ज्वालामुलियों ■ मिस से निश्वास' का 'धँसती धरा, धधकती ज्वाला, ज्वालामुलियों के निश्वास' में परिवर्तन प्रसंग के लिए दो से तीन उपादानों का संचय करता है और 'पिता ने भेजा मुझे सहर्ष सीखने ललित कला का ज्ञान' का 'मरा था मन में नव उत्साह सीख लूँ ललित कला का ज्ञान' में परिवर्तन प्रलय के बाद निहंग वातावरण में पिता का आधार छोड़कर धड़ा के साहसी नव उत्साह को प्रकट करता है ।

● 'काव्यात्मक संगीत' (—६० सेंट्सवरी) नामक तत्त्व भव्य शैली की प्रमुख कसौटी है । शब्दों की पुनर्व्यवस्था, ध्वनियों की पुनर्योजना तथा अनुप्रासादि इसकी प्राप्ति के प्रमुख साधनों में से है । शब्दों की पुनर्व्यवस्था करते समय प्रसाद ने सर्वनामों को अंत या बीच में, विधेयों को शुद्ध रूप से अन्त में तथा कारक-विभक्तियों को स्वराघात के अनुकूल प्रयुक्त किया है और यह ध्यान भी रखा है कि पदरचना यथासंभव शुद्ध होने के साथ साथ पदसालिरय से भी मंडित हो । निम्नलिखित उद्धरण द्रष्टव्य है—

मूल

१. जैसे बनकर पत्थर ठिठुरे अड़े रहे
(चिंता)
२. वे सब विकल वासना के प्रतिनिधि
मुरसाये धले गये (चिंता)
३. कब तक खसा मृत्यु का काता दासन
चक्र न स्मरण रहा (चिंता)
४. अपने कर में मनु ने अद्धा की धीरे
से ले ली (कर्म)
५. मैं तो आया हूँ देवी मुझे समझा दो
जीवन सहज भोज (इडा)
६. एक चित्र बस रेशाओं का अब उनमें
है रंग वहाँ (स्वप्न)
७. निर्जन में क्या एक ! प्रेक्षा तुम्हें !

परिवर्तित

जैसे पत्थर बनकर ठिठुरे
अड़े रहे
विकल वासना के प्रतिनिधि
वे सब मुरसाये धले गये
काला शासन चक्र मृत्यु का
कब तक धला न स्मरण रहा
धड़ा की, धीरे से मनु ने
अपने कर में ले ली
मैं तो आया हूँ देवि बता दो
जीवन का क्या सहज भोज
एक चित्र बस रेशाओं का
अब उनमें है रंग वहाँ
निर्जन में क्या एक ! अरे मेने

२४ । 'कामायनी' : पांडुलिपि तथा प्रकाशित प्रति की तुलना

हुई है। ध्वनियोजना में प्रसाद ने वर्णमाला के कोमल वर्णों का विशेष उपयोग किया है।

अनुप्रास के विषय में तो सौंदर्यवादियों की धारणाएँ काफी अश्रीतिर हैं। वे इसे अपेक्षाकृत यांत्रिक मानते हैं। किंतु वर्णवृत्ति के स्थान पर अब (डियोनोसियन शब्दावली के अनुसार) 'सुन्दर वर्णों' का उपयोग किया जाय है तब वे कवि के कौशल को सिद्ध करते हैं। आचार्य विश्वनाथ ने 'प्रसन्न पद' की कल्पना भी कुछ ऐसी ही की थी। कुछ उदाहरण—

मूल

परिवर्तित

१. बजते थे नूपुर, झट्ट होते कंरुण कंकण बवणित रणित नूपुर थे टिपते
हिलते थे हार X (फिर) थे छाती पर हार
कंकण-बवणित रणित नूपुर से थे
हिलते छाती पर हार X (बिता)
२. इइनील का महा पपक था " इइनील अनि महा पपक था
(आशा)
३. उस रमणीय दृश्य में गुलने सगी गुली उसी रमणीय दृश्य में आग
चेतना की आँखें (आशा) चेतना की आँखें
४. आग अनि रजित चिरण से थी- दूगला रजित चिरण से थी-अनि

उनका सजग चयन ही काव्य में चारों ओर आलोक, रंग और संगीत बिखरा देता है । उदाहरणार्थ कवि अमर देवताओं की बालाओं के मधुरतम अधम धृंगार का चित्रण करना चाहता था । साधारण फूल मुरझा जाते हैं और उनकी गंध लुप्त हो जाती है; साधारण मणियों में आलोक नहीं होता । स्वर्ग के पारिजात के फूल और चद्रकांत मणियाँ भी ऐसे गुणों से पूर्ण हैं । इसलिए कवि कहता है—

‘वे अस्तान कुसुम सुरभित, मणि रचित मनोहर मालायें’

यहाँ शब्दचयन एवं व्यवस्था का संगीत मणियों का व्यञ्जक आलोक और रंग तथा सुरभित कुसुमरचित मालाओं के झूलने का मगीत सौंदर्य को चरमा-वस्था तक पहुँचा देता है । इसके पहले उन्होंने निम्नलिखित पंक्ति लिखी थी जिसमें साधर्म्य का लोप तथा असुन्दर चयन था—

‘वे सुवास मणिरत्न और आलोक कुसुम की मालायें ।’

न मणिरत्नों में सुवास होनी है, और न कुसुमों में आलोक । इसके अतिरिक्त अमरता और बिहार की निश्चितता का बोध भी कम होता है । कुछ दूसरे उदाहरण निम्नलिखित हैं—

मूल

परिवर्तित

- | | |
|--|--|
| १. कल कुसुमित कुओं में वे पुल-
कित आलिंगन हुए बिलीन
(चिता) | कुसुमित कुओं में वे पुलकित प्रेमा-
लिंगन हुए बिलीन
‘+’ |
| २. वर्षा-सरित् सदृश वासनाओं का
बहु मदमत्त प्रवाह (चिता) | भरी वासना-गरिता का कैसा या
मदमत्त ‘+’ ‘+’ प्रवाह |
| ३. कर रहे निर्जन का निर्बोध प्रभा
की धारा से अभिवेक (आशा) | कर रहे निर्जन का चुपचाप प्रभा की
धारा से अभिवेक |
| ४. उस रमणीय दृश्य में खूबनेसगी
चेतना की आँखें (चित्रा) | खुशी उठी रमणीय दृश्य में असत
चेतना की आँखें |
| ५. मनु अबेले निज नियति का खेल
बधन मुक्त (वासना) | मनु क्षमलूत निज नियति का खेल
बधन मुक्त |
| ६. अञ्जल रजनी भूनि बनकर रज्ज्व
बँटा बीन (वासना) | विमल राजा भूनि बनकर रज्ज्व
बँटा बीन |
| बिखरती है तामरस गुन्दर मरण
के प्राण (वासना) | बिखरती है तामरस गुन्दर प्राण के प्राण |
| नारी जीवन का ऐसा ही क्या | नारी जीवन का बिज दही का बिजल |

हैं, रागरजि बटिका, भोना मुहाग, धवर हँसी, उग्रन वध, दुर्नैनन मानगा, भीठी अभितापाएँ, निर्वगन प्रहृति, जननी रानी, जीवन प्यार, निन्दुर विजय, रू हँकार, दूगगन वशीरव, अजरन बर्षा, श्यामत बर्म-नोक आदि आदि । इन्हीं विशेषणों ने रंगों के कई द्रव्यधनुष खींचे हैं—गुन्दर चरण, विमल राका, भमन्तन मनु, सरन अग्नि की दीड, रजनी की भीगी पनके, पतझड की गूनी छाग आदि के रंगों का नामकरण अभी शेष है बिन्नु प्रकाशित प्रति में ही अजरिबनित इइनीन, हिमधवन, अद्य स्वर्णिम रग, रग विरगी छोठ आँगों में अजन, सरस बधोगों में सानी, नयनों की नीलम घाटी, केतकी गर्भ मा पीला मुग, कोमल बाने ऊनो की नव पट्टिका, नील परिधान, सोने की मिक्ता में कानिरी का उग्रमयुक्त बहाव, स्वर्गगा में इरीरर की एक पक्ति, पीला पीला दिवस, श्यामम घाटी, मध्या की अग्रण जलज बेसर, क्षितिज भोल का कुटुम, हरिन कु ज की छाया, स्पहणी रातें, अनि नीले पीले घूमनेनु, रक्तिम उग्रमाद, महाश्वेन गजराज, अपना के गहने इरयादि, परिपूर्ण दृश्यात्मक बिबों (विजुमम इमेजेज) की अद्भुत दुनियाँ असा देते हैं ।

● कुछ विक्लो (आन्टनेटिज) का प्रयोग करके प्रमाद ने भाषा के भद्वेपन की दूर बिया और भावों में घालीनता तथा सौंदर्य की भी अभिवृद्धि की है—

मूल

परिवर्तित

- | | |
|---|---|
| १. ज्वालामुखी स्फोट की भीषण प्रथम कप सी मनवाली (चिता) | ज्वालामुखी स्फोट के भीषण मतवाली (लिंग सुधार) |
| २. उस बिराट आलोडन के बुन्ले से उपग्रह लगते | उस बिराट आलोडन में गृह-तारा बुदबुद से लगते |
| ३. परिचित जोड़ा चाह रहा था द्रव आज अपना अनजान | चिरपरिचित-सा चाह रहा था द्रव सुखद करके अनुमान |
| ४. सेंट रही धट्टा भी अपना कोमल चर्म बिछा के | कामायनी पड़ी थी अपना कोमल चर्म बिछा के |
| ५. मादकता मुख के पैंग बडे पालने पीढ कर झूलो | मादकता बोलापर प्रेषति ! आओ मिलकर झूलो '+ '+' |
- और निम्नलिखित अवतरणों में विकल्पो द्वारा वातावरण के अनुकूल भावों में परिवर्तन हुआ है—

मूल

परिवर्तित

- | | |
|--|--|
| १. आज मनन करना हूँ जितनी उस अतीत की उस सुख की (चिता) | बिना करता हूँ मैं जितनी उस अतीत की उस सुख की |
|--|--|

३० । 'कामावली' । 'वर्तुनिधि तथा प्रकाशित प्रति की तुलना

क्या तुल के तैल बड़े पाये गोरुकर रूपों के तैल, गोरुका आदि जग बर-
 भागा के मकर को बताने है । अथ साधारणी कविता की ओर प्रसार में
 मधुमती वर्तुनि की अविद्या के कारण का भी यह परिणाम है । वे कमला
 की परागता में विकसित होने वाले भारतेन्दुल की धुमाधिक परागता को
 बहुत बरके जाते हैं और उनी तुल के पत्तियों के साथ शीतलापीन ऐतिहा
 भी कविता बताने लगे । अथ उनमें बहुत कम में कमला की शीतलापीन
 धुमाधिक परागता, मधुमती की कर्माधिक परागता और मधुमतीन साधा-
 रणी प्रकाश परागता का समम हुआ है । अथ उनके व्यक्तित्व और विशेष
 विषय के आधार पर हम कई मनोविश्लेषणात्मक समीक्षण का सकते हैं जो
 आसन्न महामुक्त है ।



अगर सहृदय-बोध के अन्तर्गत यही ध्यानबीज की जाय कि 'कामायनी' का महाकाव्यत्व क्या है, उसमें कौन सा रस और है, उसमें साधारणीकरण कैसे होता है, तथा उसकी तन्मयीमयन योग्यता किस स्तर की है— तब हमें विवेक उपलब्धि नहीं होगी। 'कामायनी' एक रोमांसीय मशिल्ट काव्य (Total poetry) है जिसकी सद्वर्त्मक इकाई 'धिरतन मानवीय सत्य तथा रमणीय मोदय' की है। अतएव हम इस कृति का अनुशीलन सविबद्ध मन्त्रों नियमों तथा बाह्य घटनाओं की दृष्टि से कम ही कर सकते हैं। यह भीमासा मूलन प्रक्रिया (creative process) की दृष्टि से ज्यादा सम्भव है, यद्यपि यह एक कठिन काम है।

● 'कामायनी' में रोमांटिक कविता है। रोमांटिक सौंदर्यबोध में अनुभूति तथा अभिव्यक्ति के बीच के माध्यम (medium) की अमूर्त तथा मोम जैसा नमनीय बनाने का आवेग होता है। अतः रोमांटिक काव्य लघुवृत्तों वाला, तीव्र केन्द्रीभूत तथा आवेगशील होता है। अतः उसमें भाव के स्थान पर अनुभूति (feeling), और विचार के स्थान पर संवेदना (sensation) की प्रतिष्ठा होती है, जबकि शास्त्री काव्यशास्त्र में तो आरम्भिक इकाई 'विचार-भाव' की होती है। इसके अलावा रोमांटिक काव्य में सूक्ष्म 'आत्मन्तर भावों' की अभिव्यक्ति होती है। यह अभिव्यक्ति ही 'स्वानुभूतिमयी' होती है जिसके स्वरूप की चर्चा काव्यशास्त्रों में एक रसविघ्न मानी जायगी। यही नहीं, इस काव्य के 'नवीन' भावों में आंतरिक स्वार्थों की 'पुनरु' तथा भगिमा की 'तद्वप' होती है। इनमें जो अर्थ-वैचित्र्य होता है वह शब्दशक्तियों से अनुमोदित होने की अपेक्षा अन्तर में अनुप्राणित होता है। अतएव इस वाक्य

३२ । सहृदय-बोध तथा कवि का संसार

मे अनुभूति की निजता, अभिव्यक्ति की तड़प एवं पुलक होती है। प्रसाद ने अपनी इस छायावादी महा-कविता के नवीन भावों का वेदना के आधार पर परिपाक किया है। अतः यहाँ अर्थों की 'छाया' और अनुभूति की 'माया' के अभिराम इद्रजाल फैलाये गये हैं। इसी भूमिका पर 'कामायनी' के सहृदय बोध का सर्वप्रथम निवेदन किया जा सकता है।

“कामायनी” में सहृदय-बोध की दूसरी भूमिका है, कविसंमित 'अनादि वासना' की। यदि यह एक ओर 'मधुर प्राकृतिक भूख' के समान है जो तृष्णा और तृप्ति उत्पन्न करती है, तो दूसरी ओर प्रकृति की 'मूल शक्ति' है जो प्रबुद्ध होने पर ताल, लय, राग, अनुराग, पराम आदि उत्पन्न करती है। यह प्रकृति में वसत तथा मनुष्य में काम के रूप में उन्मिषित होती है। अतः इस अनादि वासना में प्रकृति की रहस्य शक्ति और मनुष्य की इच्छाशक्ति एक रूप हो जाती है। इस वजह से प्रकृत रस और आनन्द रस में भी तादात्म्य हो जाता है। इस तरह प्रकृति और मनुष्य दोनों ही में विश्वात्मा का बोध स्थापित हो जाता है। यही रूपकत्व और रसत्व दोनों का संयोग हो सकता है। इसकी व्यञ्जना 'सौन्दर्यमयी' होती है (रसमयी के बजाय) इसलिये सहृदय बोध आरम्भ से ही एक रहस्य और एक कुतूहल से मण्डित होता है जिसकी वजह से तादात्म्य के आग्रामों में चार विभ्रम फैलता है। अतः 'कामायनी' में सर्वत्र 'उद्विग्नता' मौजूद है। वेदना की अतर्भूमि तथा कुतूहल, दोनों के कारण सहृदय-बोध में यह 'उद्विग्नता' अर्थ का अतिक्रमण करती है और अनिर्वचनीय अनुभव में विधाति पाती है। इसलिए कवि ने पण्डितराज जगन्नाथ की 'रमणीयता' का छायावादी संस्कार किया है। यह संस्कार सहृदय-बोध का भी हुआ है। यह बोध 'अणु' 'कण' तथा बिंदु से स्पंदित होता है (दे० 'प्रकृति के सौंदर्य साक्षात्कार' शीर्षक अध्ययन)

अब सहृदय-बोध की तीसरी भूमिका 'प्रत्यभिज्ञा' की है। प्रत्यभिज्ञा अनुभवों की काल विमुक्त करने की एक मनोदासैनिक धारणा है। भूतकाल में अनुभूत वस्तु का स्मरण होता है, तथा वर्तमान काल में उसका प्रत्यक्ष। अतः स्मृत अनुभव और प्रत्यक्ष अनुभव को मिलाकर एक नवीन अनुभव प्राप्त होता है। अतः प्रत्यभिज्ञा 'पूर्वानुभवपूर्ण प्रत्यक्ष' है। इस तरह यह साधारण प्रत्यक्ष से भिन्न भी है। प्रत्यभिज्ञा वस्तु को एक ही मानती है, जबकि हमारा सहृदयबोध नवीन वस्तुओं का भी प्रत्यक्ष करता है। 'कामायनी' के मनु को सारस्वतनगर में भी नया युद्ध एक माधूहिक यज्ञ, तथा थड़ा संग में तरल सारस्वतनगर के रूप में ही अनुभूत होती है। प्रत्यभिज्ञा सत्त्वदासीन

अचल समाजों का मयार्थ बोध थी । उस दृष्टि में 'वस्तु' नहीं बदलती; केवल 'काल' बदलता है । अतः वर्तमान में कुछ नये का प्रत्यक्ष नहीं हो सकता । हम केवल वर्तमान के प्रत्यक्ष में भूतकाल का स्मरण जोड़ देते हैं । इस तरह भूत एवं वर्तमान के अनुभवों को एक समझना ही प्रत्यभिज्ञा-दर्शन है ("यह वही है") यही तादात्म्य है ।

अतीत के अनुभव ही 'स्मरण' हैं । ये हमारे मन में संस्कार रूप में अनुबद्ध रहते हैं । उद्बोधक कारणों से ये सत्कार जाग उठते हैं । संस्कारों से विमुक्त ज्ञान 'कल्पना' है क्योंकि उसमें 'वस्तु' नहीं (आकाश कुमुद) है, अनुभव के बन्धन नहीं हैं, बल्कि एक स्वच्छन्द 'माया' है । 'कामायनी' में 'प्रत्यभिज्ञा' तथा 'कल्पना', दोनों का मेल हुआ है जो सहृदयबोध में अतिरिक्त शक्ति की अपेक्षा करता है ।

सहृदय-बोध की चौथी भूमिका प्रतीक (symbol) एवं अन्यापदेश (allegory) के विन्यास की है । साधारणीकरण के अन्तर्गत हम श्रीराम की मानवमात्र के रूप में, तथा देवी पार्वती की रति को मात्र काष्ठाभाव के रूप में निष्कृत करते हैं । किन्तु 'कामायनी' में मनु, सज्जा, आशा, काम, श्रद्धा आदि का पात्रत्व स्वयमेव ही साधारणीकृत है । अतः इन अमूर्त एवं साधारणीकृत पात्रों के साधारणीकृत भावों की कथामृष्टि में पुनः अभिधा - व्यापार में (पीछे लौटाकर) सञ्चारित किया गया है । इसलिये साधारणीकरण-प्रक्रिया का प्रम-विपर्यय सा हो जाता है । हमें एक 'दुहरे साधारणीकरण' की-सी दशा का सामना करना पड़ता है ('रसदर्शन' सम्बन्धी अध्याय में हमने इस पहलू पर विचार किया है) । अतएव प्रतीकात्मक प्रवृत्ति वाले इन पात्रों में यह अनूठा साधारणीकरण सर्वांगीणता एवं परिपूर्णता एवं वैश्वव्यापक के आधारों पर उभरता है ।

तो, सहृदयबोध की इन चार भूमिकाओं में प्रतिष्ठित होकर सहृदय और कवि दोनों का ही आविर्भाव हुआ है । इसीलिये कृतार्थ और उद्दिष्टता आलोचनार्थ व्यक्त है । इस सहृदय-बोध का रहस्य (बाद) यही है जो 'कामायनी' में व्यञ्जित हुआ है । इसीलिये लम्बी-लम्बी तथा लक्ष्मण के प्रान्तों में 'मधुविधम' छा गया है ।

* इन बोधों के स्वरूप के साथ हम कवि के सञ्चार का पुनर्निर्माण कर सकते हैं ।

सबसे पहले एक उत्पत्ति हुआ सञ्चार उद्दिष्ट होना है । क्या प्रत्यक्ष अन्तः

अधिकांश कृतित्व में आनन्दवादी के रूप में उपस्थित होते हैं ? 'कामायनी' में अवश्य उनकी दार्शनिक चिन्ता आनन्दवाद में परिणत हुई है । किन्तु क्या यह बात 'आँसू', 'लहर', 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त' 'ध्रुवस्वामिनी' पर भी लागू हो सकती है ? क्या प्रसाद का आनन्दवादी जीवनदर्शन उनकी अन्य रचनाओं में भी मिलता है ? हमें नाटक के मूल्यान्तक और दर्शन के आनन्द के बीच के अन्तर को ध्यान में रखना होगा । इस नजर से तो प्रसाद के जीवन दृष्टि-कोण में करुणावादी एवं नियतिवादी धाराएँ मिलती हैं । 'कामायनी' में भी आनन्द-वादी दृष्टि का विनयन अंतिम तीन सर्गों में हुआ है । इसलिये हमें कवि के प्राथमिक बोध की तलाश में गम्भीर होना पड़ता है । किन्तु हम मार्गान्वेषण कर सकते हैं । कामना की तृप्ति एकघूँट से ही हो सकती है, और तृष्णा का उदात्तीकरण करणा में हो सकता है । प्रसाद के छोटे-से जीवन की बड़ी कथा का प्रतीक यही है । प्रेमपथिक का वह पथ जिसके आगे राह न बचे, प्रेम-यज्ञ में स्वायं और कामना का हवन करना (शृद्धा भी मनु के एकांत स्वार्थ को भीषण यताती है), मधुर चाँदनी रातों की उज्ज्वल गाथा में सोई हुई कवि की मौन व्यथा, आलिंगन में आते-आते मुसक्या कर भाग जाने वाला मुख, हृदय में संज्ञा अकोर गजेंत तथा नीरदमाला एवं बिजली द्वारा डेरा डाल लेना, पुस्तिलग बोधक 'आँसू' की प्रिया की छाया का 'शृद्धा' और 'वासना' सर्ग में मिलमिलाते रहना आदि—ये सब संकेत कवि के अपने क्षणवाद, करुणावाद और नियतिवाद की भूमिकाएँ रचते हैं जिन्हें वह अपने अध्ययन और आस्था के कारण शनैः शनैः बौद्ध, शैव एवं योग दर्शनों से गम्भीर बनाता गया है । कवि ने 'नियति' को नदी के रूप में लिया है और एक नाटककार के नाते उसके अभिनय अर्थात् 'लीला' का विस्तार किया है, अपनी रोमांटिक व्यथा तथा अपूर्ण आकांक्षा और (संभवतः) अतृप्त प्रणय के दुःख को उन्हीने बीड़ों के दुःखवाद तथा छायावादी काव्य में ढाल दिया है । प्रसाद अपने काव्य में नियति-वाद के प्रति केवल नाटकीय दृष्टि की दृष्टि से ही प्रतिबद्ध रहे हैं जहाँ वे आकस्मिक परिवर्तन, मयोग आदि के तकनीकी प्रयोग करते हैं । 'कामायनी' में तो नियति शब्द ही केवल तीन बार बार आया है । अतः यह उनकी दार्शनिक प्रतिबद्धता न होकर एक नाट्यसिद्ध्यधि के रूप में ही रही है । अगर नियतिवाद को छोड़ा ही जाए, तो उसमें से ही योग, वेदान्त, सांख्य, तैत्तिरीय, शैव आदि सभी दृष्टियाँ भी खोजी जा सकती हैं । अतएव कवि के नियतिवाद का बोध अवश्यमात्र निश्चय अथवा अप्रत्याशित परिणतिवादी है जो उ

नाट्यविधान में प्रचुर मात्रा में प्राप्त है । हाँ, मूल तत्त्व है उनका वेदना का बोध । उनका यह बोध स्वानुभूत है । इसलिये उनके सौंदर्य में भी करुणा है, प्रणय में भी दुःख है, मृत्यु में भी अभाव है, तथा भिनन में भी व्यथा है । इस तरह छायावादी चरणा, दुःख, अभाव और व्यथा की अन्तर्धारा ही दृष्टिपूर्व होकर स्वप्न, वामना, इच्छा, श्रद्धा, मधुरता, उन्मास, चंचलता, हँसी, में स्फूर्तिरहित होती है । “कामायनी” में जिननी बार ‘आँसू’ का प्रयोग हुआ है, उसमें अधिक ही ‘हँसी’ का प्रयोग हुआ होगा । इस नाट्य में कवि ने नियति की ‘प्रकृति’ में स्थानांतरित कर दिया है । अतः नियति की सीला एवं श्रीहा के साथ, प्रकृति की छाया एवं मात्रा भी सय हो गई है । इसीलिये सीला और श्रीहा, छाया और मात्रा का जान ‘कामायनी’ की नृत्य ताल में स्पष्टित कर देता है । यही कवि का वेदनागर्भित नियतिवादी-वेदनावादी - प्रकृतिवादी बोध है । प्रसाद के बोध की यह आधारभूमि है । यही प्रसाद का मौलिक आमूल छायावादी बोध है ।

छायावादी बोध के अन्तराल में— और उसके समानान्तर-शास्त्रीय या कलात्मक बोध का भी उदय हुआ है । पाश्चात्य परम्परा में यह जाति के पर्यावरण में विकसित हुआ था लेकिन हमारे देश में दासता की पीड़ा और विघटित सामाजिक जीवन के बीच उत्था-सा सुलग उठा था । प्रसाद ने छायावादी सृजनात्मकता के तत्त्व को शास्त्रीय और स्वर्णवासीन लोकों के सांस्कृतिक अन्वेषणों से जोड़ दिया । उनके लिये भारत के अनीत के स्वर्णकाल ऐतिहासिक यथार्थ बन गये, और उन्होंने उन युगों की कलावादी एवं सांस्कृतिक व्याख्या की । कवि ने अपने समकालीन समाज की तुलना में अपने माटको में इन प्रारूपों (models) की कलात्मक रचना की । अतः प्रसाद ने हर्षवर्धन, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, चन्द्रगुप्त मौर्य का जो अपना चित्र रचा, वह ऐतिहासिक चित्र से काफी भिन्न भी था । इस चित्र में उन्होंने चरित्र-चित्रण, समस्याओं, और देशकाल की अपनी दृष्टियाँ दे दी । अतः इतिहास के उनके चित्र ऐतिहासिक रोमांस की ओर अग्रसर होने लगे । उन्होंने इनके आधार पर-मानवता के एक उज्ज्वल एवं वरदानों भविष्य की घोषणा भी । ‘कामायनी’ में इस घोषणा का ही अमूर्तीकरण हुआ है जिसमें कवि ने वैदिक प्रारूप तथा आधुनिक प्रारूप को प्रस्तुत करने के बाद बीच प्रारूप एक साधक का प्रारूप है । यही प्रसाद की शास्त्रीय चेतना की प्रकल्पन है । ‘कामायनी’ को उन्होंने महाकाव्यात्मक चरित्र से भट्टित कर के अनतीतता समाज, समूह, जगत और यथार्थता का प्रतिनिधित्व कर दाता । अतः अन्त में हम पान्थात्मिक, स्वप्नों, दिवास्वप्नों और

यूतोपियाओ की जगरमगर करती काल्पनिक दुनियाएँ पा जाते हैं। ये वायवीय और दार्शनिक और मध्यकालीन भित्ति पर सधी हैं। इनमें वर्तमान को ना-मन्जूर किया गया है, तथा अतीत से भविष्य की ओर पलायन किया गया है। सामाजिक एवं राजनीतिक परिवर्तनों की समावना पर इस बोध के अन्तर्गत चुप्पी ही परिलक्षित होती है। कवि ने इस क्लासिकल बोध के द्वारा एक परिपूर्ण मानवता तथा एक सपूर्ण मनुष्य का आदर्श देना चाहा है। कवि ने इस बोध को 'विश्वचेतना' नामक अध्यात्मवादी ऐतिहासिक सिद्धान्त से भी मडित करना चाहा है।

कवि के इस चेतनाबोध के केन्द्र में विश्वात्मा की एक आध्यात्मिक धारणा विद्यमान है जिसके अनुसार विश्व और मानव, दोनों ही 'आत्मा' के अभिन्न अंग हैं। आत्मा प्रकाशरूप है और प्रकाश ही चैतन्य है। चैतन्य का स्वभाव आनंद है, और आनंद का स्वभाव उल्लास। इस तरह विश्व चेतना और आत्म चैतन्य अभिन्न है। मध्यकालीन चितन के अंतर्गत मनुष्य के सीमित सुख तथा सीमित ज्ञान से परे शाश्वत सुख और असीमित ज्ञान की धारणा की रचना में जीवन के ऊपर आत्मा का, तथा जगत के ऊपर परलोक का आरोप किया गया। इस पर एव परा चेतना के मध्यकालीन आरोप का लक्ष्य था देश-काल-कला-राग-विद्या से विमुक्त धारणाओं की रचना। अतएव सुख का रूपांतर आनंद में, तथा ज्ञान का रूपान्तर चैतन्य में हुआ। 'कामायनी' में हुए यज्ञ के सुख का रूपान्तर प्रैलोक्यऐकीकरण के आनंद में पाते हैं। 'महाकाव्य' में इस चेतनाबोध के दो धरातल हैं। एक के अंतर्गत आसस चेतना, इन्द्रियो की चेतना, जागरण, अलस चेतना, शिथिल चेतना, अचेतन आदि की चेतन-अवचेतन, स्वप्न-तद्रामूलक दर्शाएँ पाते हैं जो अवचेतन की कुहेलिका, तथा मधुरता-मादकता की तल्लीनता को लक्षित करती हैं। दूसरे धरातल के अन्तर्गत यह चेतना शैव एवं वैशाख दर्शनो ने मडित 'चैतन्य' (चिति,)या परमेशिव तत्व, या आत्मज्ञान है। मनु के ऐतिहासिक चरित्र तथा प्रतीकात्मक अभिव्यक्तियों के कारण भी ये दो धरातल घुनमिल से गये हैं। अतः सहृदय-बोध में प्रेषणीयता के हेतु बाधाएँ उत्पन्न होती हैं। कवि तो यत्रतत्र चेतना एवं चैतन्य के पटल बदल देता है, त्रिनु सहृदय-बोध में ये रगविघ्न हो जाते हैं।

उपयुक्त तीनों बोधों के आधारों पर कवि का आधुनिक बोध अपने कई अंतर्विरोधों के साथ उभरता है जिनके कुछ आधार हैं। स्वयं कवि के अनुगार यथायंवाद का मूल भाव वैदना है। कवि ने वैदना के आधार पर स्वानुभूति-मयी अभिव्यक्ति करने के स्वभाव को तो ग्रहण कर लिया है, लेकिन अनमनि

मे आगे चिन्तन के क्षेत्र में कवि यथार्थवाद के इस आधार को अस्वीकृत करके आदर्शवाद के आनंद की प्रतिष्ठा करना चाहता है। कवि के अनुसार वास्तविकता का स्वरूप महत्व एवं सघुत्व के सीमान्तों के बीच है-लेकिन वह स्वयं 'कामायनी' में सघुत्व का निरस्वार करना है। कवि कहता है कि सामूहिक चेतना के द्विप्र भिन्न होने पर पीड़ा होती है, और इसी अभिव्यक्त वेदना करती है। लेकिन यथार्थवादी वेदना का आधार अभाव पान, सघुता, रुढ़ि आदि के सामाजिक यथार्थ एवं सामाजिक कारणों की छानबीन भी है। यथार्थवाद में पतन, स्तब्धता एवं दुर्बलता के कारण की खोज में सामाजिक अवस्था तथा व्यक्ति की मनोवैज्ञानिक अवस्था को पकड़ा जाना है। लेकिन कवि सामाजिक अवस्था और मनोवैज्ञानिक अवस्था का ही अनिक्रमण करके आध्यात्मिक जगत तथा रहस्यात्मक मनोदर्शन का आहरण करता है। फलतः उसके आधुनिक बोध के अनर्गल मानवीय मनोविज्ञान में विषमता है तथा समाज में अभिषाप एवं पतन। फलतः सामूहिक पीड़ा की व्यापकता की अपेक्षा व्यक्ति की वेदना की मधुरता छा गई है, और इच्छा-क्रिया-ज्ञान के सामाजिक अभियोजन (Social Adgustment) की अपेक्षा तांत्रिक ऐकीकरण हो गया है। इसी वजह से जो शक्ति के विचुरकण श्रुद्धा सर्ग में कर्म द्वारा समन्वित होने का संदेश पाते हैं, वे सघर्ष में पूँजीवादी उत्पादन एवं शोषण की शक्ति बनने के उपरान्त सामाजिक शक्ति नहीं रह जाते, बल्कि शैवादी वादी 'शक्ति' के रहस्यवाद में बदल जाते हैं। अतः सघर्ष सर्ग के बाद में आधुनिक पर्यावरण तुरत शैव परिवेश में उलझ जाता है। इसी तरह मन ही महाशक्तिशाली हो जाता है लेकिन मनु (समाज) तथा प्रकृति (पदार्थ) नितांत क्षीण। इसी तरह अतनः आनंद ही ब्रह्म हो जाता है। कवि के आधुनिक बोध के अंतर्विरोध हैं। अतः अपनी विचार धारा (Ideology) की भूमि पर कवि ने स्वप्न एवं सघर्ष सर्ग में व्यक्ति बनाम समूह, स्वतंत्रता बनाम व्यवस्था, शोषण बनाम क्रांति की आधुनिक समस्याओं पर जो स्वप्न दृष्टियाँ प्रस्तुत की हैं, उन्हें हम क्यों स्वीकार करें? कारण स्पष्ट है। एक ओर तो कवि इन दृष्टियों में देव-दानव द्वंद्व वाला सरल मिथवीय फार्मूला लागू करके आधुनिक पूँजीवादी समाज का विश्लेषण करता है, तथा दूसरी ओर प्रजा के विप्लव की शक्ति को मात्र ध्व-सात्मक मानता है। द्वैतात्मक भौतिकवाद और वैज्ञानिक समाजवाद के दर्शन इन दोनों धारणाओं मिथ्याज्ञान को उधेड़ चुके हैं। कवि व्यक्तिबोध के आधारों पर तो घोट करता है (वर्ग सर्ग के अतर्गत मुख बनाम स्वयं, एवं हिंसा बनाम

कदम्ब (चित्रा) नेत्रों का आभास दर्शन में व्यक्त - बारी दर्शन के कदम्ब में रंधा रहता है। इसीलिए चरित्र का आधुनिक बोध स्पष्ट, मध्यस्थ और मध्यमों में पड़ा, तथा वास्तविक है। और, इसीलिए वह गुण्य भेदना के बोध में विधायक बूझ भेगा है जहाँ सामाजिक परिवर्तन की प्रतीति नहीं है। वहाँ गमनगता है, वहाँ भयों का आनंद तोर है, वहाँ शिव और शक्ति है, वहाँ प्रकृति और पुनरुत्थ है। क्या हम इस दार्शनिक मध्यस्थतावाद को ही आधुनिक समाज और आधुनिक मनुष्य की श्रेय मान लें? यह अगम्य और गम्य है। सहस्र-बोध की दृष्टि में साधारणीकरण के लिए यह बहुत महंगी कीमा है। साधारणीकरण पूर्णरूपेण उन्हीं नाट्य दर्शकों के बीच होता था जिनकी भक्ति, सामाजिक एवं राजनीतिक विचारधाराएँ एकत्रीकृत होती थी। उन समूहों में नाटककार तथा प्रेक्षक की आस्थाएँ भी एक जैसी होती थी। 'कामायनी' के सामाजिक एवं दार्शनिक संदर्भों में बहुधा इस एकत्व की कमी है। इसीलिए कर्म सगं के बाद के मंगून संड के विषय में आधुनिक विचारक तथा धार्मिक अप्येता, दोनों ही असफलता, नीरसता, पलायनवाद, रसमग, आधुनिकताविरोध, दार्शनिक कल्पयुक्त आदि के आरोप करते हैं। वास्तव में सगं तक यह कृति परिपूर्ण हो जाती है। बाद के निवेद सगं में तो बेहद मामूली क्षमता दिखलाई पड़ती है। और, अंत के तीनों सगं कृति के महाकाव्यिक चरित्र से बिल्कुल अलग अलग हैं, इनमें नये नाय एवं सिद्ध संप्रदायों की अटपटी अनुकृति ही अधिक हुई है।

● उपर्युक्त चतुर्बोधों के आधार पर हम प्रसाद के सृजनात्मक कार्य (Creative act) की प्रांजल गरिमा को समझ सकते हैं। प्रसाद ने जातीय भिन्नकों, राष्ट्रीय नायकों तथा सांस्कृतिक स्वर्णयुगों का एक निखिल विश्व रचा है। इतनी विपुल और विराट् सृष्टि के अन्वयन के उपरान्त उन्होंने अमूर्त प्रतीकों के माध्यम से मनुष्य के इतिहास तथा इतिहास के दर्शन (Philosophy of History) का विधान निमित्त किया है। इसलिए 'कामायनी' में घटनाओं और चरित्रों के बाह्य एवं स्थूल एवं ऐतिहासिक स्वरूप विलीन हो गये हैं, और उनके स्थान पर अनुभूतियाँ (चरित्र), सत्य (घटनाएँ) तथा भाव (समस्याएँ) प्रतिष्ठित हो गये हैं। इतिहास का इतना व्यापक प्रतीकीकरण, समाज का इतना सूक्ष्म प्रतीकीकरण और मनुष्य का इतना गूढ़ रूपकत्व हमें कवि के मानसिक विकास के चरमोत्कर्ष से परिचित कराता है। यहाँ इतिहास 'सृष्टि' हो गया है, ऐतिहासिक परिवर्तन 'लोला' एवं 'छाया' बन गये हैं, चरित्र

घर्ष-उद्दीपन अथवा चेतन से चेतन में द्वालांग लगाने की मृज्जनात्मक प्रक्रिया ही जो रंगों के मनोविज्ञान में समायित है। मृज्जन की उपलब्धि के पहले तथा बाद के क्षणों को भी कवि ने 'द्याया' — 'भाषा', सीला—सृष्टि, सौन्दर्य-आनन्द के प्रवातो द्वारा अभिव्यक्त किया है। कवि के अन्तर्लोक में इन्हीं सूक्ष्म सूत्रों के आधार पर धँसा जा सकता है।

कवि ने रवानभूतिमयी अभिव्यक्ति—'पुलक' और 'तड़प' की अभिव्यक्ति—के लिये रूपकात्मक भाषा ((*metaphorical Language*)) का विधान किया गया है। अतः यह भाषा अभिधा के घटातल पर बहुत कम उतर पाती है; अनुभूति एवं संवेदना की अनिवर्चनीयता को अभिव्यजित करने का प्रयत्न करती है तथा, अर्थों से अधिक अन्तर अर्थ वंचित्व को प्रकाशित करती है। यह भाषा (स्वयं कवि के शब्दों में—) 'सौन्दर्यमय प्रतीक विधान' वाली होती है। इस भाषा को वाच्यवाचक-भाव, लक्ष्य-लक्षक-भाव तथा व्यङ्ग्य-व्यञ्जक-भाव के व्याप्यों का संक्रमण करना पड़ता है। इस भाषा की इकाई शब्द नहीं, 'दिब' है। अतएव वह काव्यभाषा कला की भाषा (*Language of art*) भी है। इस भाषा की प्रकृति मंत्र एवं छन्द से संयुक्त है। श्रुदा, काम, लज्जा, रहस्य आदि सगों में इसका वैभव विशेषरूप से निखरा है। रहस्यात्मकगूढ़ अनुभवों के लिए रूपकात्मक एवं विरोधाभासात्मक भाषा का प्रयोग होता है। 'कामायनी' की भाषा ऐसी है—मृज्जनात्मकता का नवो—धैय करने वाली।

अतः कवि के संसार की सघटना इस ढंग की है।

● कवि का मनोलोक पहचानने के लिए भी कुछ मनोवैज्ञानिक संकेत प्राप्त हो जाते हैं। हम उन्हें प्रस्तुत करने की कोशिश करेंगे।

मनोवैज्ञानिकों ने प्रयोगों द्वारा सिद्ध किया है कि स्वप्न और कविता, दोनों का ही सानावाना कल्पना द्वारा बुना जाता है—पहले में साधारण बोधात्मकता और दूसरे में परिष्कृत बोधात्मकता के साथ किसी कवि की कल्पना के विशेषण के लिए बाल्यकालीन संस्मरणों का ज्ञान अत्यन्त अपेक्षित होता है। ये बाल्यकालीन प्रभाव ही सर्वोत्तम और अत्यन्त प्रेरक होते हैं, यह भी एक मनोवैज्ञानिक सत्य है। ये ही 'चेतन के मुक्त प्रवाह' के कुछ खडों की रचना करते हैं तथा जीवन पर्यन्त कृतियों में बार-बार दुहराए जाते हैं। ये अतीत और वर्तमान के भी-संगम होते हैं। दुर्भाग्यवश प्रसाद की बाल्यकालीन स्मृतियों का ज्ञान नहीं के बराबर है। निस्तोरावस्था की कुछ याददास्तों और रचनाओं के प्रमिक विकास के द्वारा इसकी आशिक पूर्ति की जा सकती है। बार बार

‘निराशा’ ने भी ‘तुमगीराग’ के जीवन के तीन मोड़ के साथ समरूप कर दिया जिनमें तुमगीराग के गणगोल-दंडों के माध्यम से उन्होंने स्वयं को ही यथेष्ट सीमा तक प्रस्तुत किया। प्रसाद ‘लहर’ जैसी कुछ व्यक्तिवादी रोमांटिक कृति में भी गीत ऐतिहासिक वाक्यांशों द्वारा बहिर्मुखी हुए। वस्तुतः ‘आँसू’ की स्थिति के निचाय-ननाव के अतिरेकपूर्ण गद्य से वे निकलना चाहते थे। अतएव पहले वे हियमिरि के एगोन में मनु से मुर-श्मसान का साधन कराते हैं, फिर अपने अलंकारों के अनुरूप ही जनप्तावन का प्रत्यक्ष चित्र उपस्थित करते हैं। बाह्य जगत् के जीवन में पहला पदार्पण कामायनी का मधु गुजार सुनने पर होता है। उपयुक्त स्थापना में ‘प्रसादवादी-विरोध’ की एक मूल शिला स्थित है। अतर्मुखी तनावों से मुक्त होने के लिए ही वे प्रकृति की ओर ध्यानस्थ हुए हैं। इसीलिए अब ‘मधुप’, ‘बीणा’, ‘हँसते-मुगक्याते सुमन’, ‘जग’, ‘मार्ग’ आदि बहिर्मुखीनता के प्रतीक हो जाते हैं। यद्यपि इनमें सौष्ठव और व्यवस्था का अभाव अभी भी रहता है और अभी भी ये ‘मीन’, ‘तुंगल कोलाहल’, ‘अंधेर’, भीड़ से आक्रांत हैं।

इसी दिशा में एक दूसरा संकेत किया जा सकता है। ‘लहर’ की तीन आख्यानक रचनाओं के समय के बाद से कवि प्रसाद में जीवन को दुबारा खोजने की उद्दिष्ट इच्छा आदीक्षित होने लगती है और इसी काल में मदिरा के मूर्तिविधान माना रूपों में विशेष ढंग से चित्रित होते हैं। ‘मधुप’, ‘पराग’, ‘आसब’, ‘मधु’, ‘प्यास’, ‘एक घूँट’ आदि सभी जीवन को दुबारा खोजने की इच्छा-आकांक्षाओं को व्यक्त करते हैं। उनके आरंभिक एकांकी ‘एकघूँट’ में स्वास्थ्य, सौंदर्य और भोलेपन का प्रतीक एक घूँट प्रेम, आनंद और सौंदर्य को ‘प्रसादवादी’ दृष्टिकोण का विशिष्ट आधार बना देते हैं और आनंदवास्था की चरम परिणति में पहुँच जाते हैं। यह आनंदवादी अभिव्यक्ति भी उनकी परिणत बहिर्मुखीनता का ही परिणाम है क्योंकि ‘आँसू’ तक इसके या शैवदर्शन के स्पष्ट संकेत नहीं मिलते, तब तक करुणा और बौद्धों का क्षणिकवाद और सूफी पद्धति की रागोन्मत्त प्रेमवृत्ति प्रभावशाली रहती है। परंतु ‘लहर’ में मानस की लघु लहरी के रूप में यह कुछ समय बाह्यजगत का आनन्दमय अतर्जगत् से भेल कराती है और ‘सूखे तट’, ‘विरस अंधर’ को चूमती हुई ठहर ठहर कर ‘छिटक छहर’ जाती है। ‘कामायनी’ में यही ‘लघु लोल लहर’ ‘आनंद-अवनिधि, में विराट प्रतीकत्व पा जाती है।

किंतु इस ‘मानस-लहर’ का एक अन्य अतर्मुखी पक्ष है जो करुणा की तरंग बन कर दुःखवाद और नियतिवाद का परिवेष्टन स्वीकार करता है।

इसके पीछे पुनः बाल्य-स्मृतियाँ जुड़ी हैं। उनके किशोर भस्तिष्क पर बारहवें वर्ष में पिता, पन्द्रहवें में भाता और गत्रहवें में ज्येष्ठ भ्राता के निधन, दो पत्नियों के वियोग ने तथा विधवा भावज की करुण मूर्ति ने स्थायी प्रभाव डाला। वे अतर्मुखी प्रकृति के तो थे ही। अतः अपने वातावरण से व्यवस्थित होने के लिए, उन्होंने एक वैयक्तिक दृष्टिकोण, धार्मिक दर्शन और समन्वयवादी विश्वसिद्धात को ग्रहण किया। कर्म युग ने अतर्मुखी व्यक्तियों के लिए सामाजिक व्यवस्था (सोगम एडजस्टमेंट) के हेतु तीन उपर्युक्त मार्ग ही सम्भावित माने हैं। इसीलिए उनमें बीड़ों का दुःखवाद, शैवागमों का आनन्दवाद तथा वैयक्तिक प्रेम-माधुर्य का सगम सा मिलता है। करुणा और आनन्द के इनने विरोधी मानसिक द्वंद्वों के चित्रण से प्रतिरिष्ट हिंदी के वे विरले कवि हैं। इतने मनुज द्वंद्वों और अतर्मुखीनता के कारण केवल वे ही ऐसे छायावादी कवि हैं जिन्होंने इतने घ्यापक पटल पर किसी भौराणिक भाषा (मिथ) का पुनर्विधान किया है।

अस्तु, किसी कवि के दृष्टिपटल को पूर्णतः समझने के लिये हमें उसकी वैयक्तिक प्रतीकात्मकता (पर्सनल सिवालिज्म) का अनुशीलन भी मनोविश्लेष-णात्मक पद्धति से करना चाहिए। इन वैयक्तिक प्रतीकों के साथ कुछ दृढ़ सलग्न रहते हैं जो शैलवाचरण्या से ही इनमें विशेष अर्थ भरा करते हैं। इन प्रतीकों के बिंदो का उद्गम खोजने पर हम कवि की रचना और दृष्टि को पहचान सकते हैं, लेकिन यह सदा ध्यान रखना होगा कि यह प्रतीकात्मक झूठ नहीं होती बल्कि विभिन्न विकासो और अवस्थाओं में निरन्तर घटती बढ़ती रहती है। इन प्रतीकों द्वारा कवि के विकास का आन्तरिक ज्ञान हो सकता है यदि किसी नियम में बाँधकर इन्हे न जाँचा जाय जैसे, 'आनन्दलोक' का उद्गम प्रेम में सौंदर्य और स्वास्थ्य के प्रतीक 'एक घूँट में' मानसरोवर (के प्रतिबिम्बित जल) का उद्गम नार्सीसस से सलग्न आत्मरसि की शैलवाचालीन प्रवृत्ति में, मानवीकृत सज्जा के आत्मवर्णन का उद्गम उपा के कपोतो पर सज्जा की लाली में, नतिन नटेश के समुग्न अनहद मगीन का उद्गम मँडराने हुए आनन्दसिक्त मलिन्यो के गुजार में मिल सकता है। नि मदेह उन्होंने अपनी मौनवृत्ति को एक भव्य सांस्कृतिक उदात्तीकरण प्रदान किया है। जीवन की भादकता और प्रेमचर्या की शारीरिक चोटों की रगरेटियों को इन्होंने साहसिक समय के साथ अभिव्यक्त किया है यद्यपि इनकी मधुमयी प्रवृत्ति' अर्थात् 'प्रेम-विलासमय मधुर पक्ष की ओर स्वाभाविक प्रवृत्ति' बार बार दृष्टक पड़ी है। आचार्य शुक्ल तब ने प्रगाढ़ की दृग प्रवृत्ति के मर्म में पैटर अपने 'हिंदी साहित्य का इन्ड्राम' में लिखा है कि "दृगी मधुमयी प्रवृत्ति के अनुस्यू प्रवृत्ति के जनन क्षेत्र में भी वनरियों के दान, कविताओं की मद गुणवान,

सुमनों के मधुपात्र, मँडराते मलिनो के गुजार, सौरभहर समीर की तपक शपक, पराग की लूट, उषा के कपोलों पर लज्जा की लाली, आकाश और पृथ्वी के अनुरागमय परिरंभ, रजनी के आँसू से भीगे अंबर, चंद्रमुख पर शरदघन के सरकते अवगुठन, मधुमास की मधुवर्षा और क्षुमती मादकता इत्यादि पर अधिक दृष्टि जाती है। ये अधिकांश चेष्टाएँ और व्यापार 'कामायनी' में प्रसारित हुए हैं। इस मधुमयी प्रवृत्ति पर अवचेतना का झोना आवरण बार बार आए 'मद' 'तद्रा', 'अलसता', 'स्वप्न' 'असज्जा की दशा' जैसे शब्दों द्वारा खुल जाता है।"

संमूर्तन (इमेजरी) भी अवचेतन की प्रमुख देन है। यदि हम 'कामायनी' में वर्णित केवल शृद्धा के सौंदर्यवर्णन के बिंबों का ही मनोविश्लेषण करें तो प्रसाद की कल्पना और अवचेतन के कई स्रोत फूट पड़ते हैं। इस प्रकार के वैयक्तिक एवं सौंदर्यबोधार्थक प्रतीक विधान में प्रज्ञा और प्रभा का कान्त संयोग हो जाता है। इस पद्धति में कवि एक काव्य, दोनो ही विश्लेषण के पात्र हो जाते हैं। उदाहरणार्थ इसी वर्णन में चंद्रिका किसी कामिनी का, बिजली उत्तेजना का, ज्वालामुखी सरल वासना का, उषा सरल अकुरित यौवना का प्रतीक हो गई है। बाद में, ये ही प्रतीक अन्य अर्थों का बहाने करने लगते हैं जैसे कि वासना सर्ग में दो बिजलियों का युगल अतर्द्ध का, चंद्रिका रम्य और शोभाशालिनी नारी मूर्ति का प्रतीक हो जाती है। संपूर्ण कृतिरस में बिंबों की यही शीला, तथा सौंदर्य की यही छाया, और भावों की यही माया परिष्कृत है। यही कवि का स्वयंप्रकाश्य (intuitional) सौंदर्यबोधार्थक (aesthetic) एवं अतर्मुखी (subjective) सत्तार है।

हृत्परात्मक भाषा में ही हम भी कह सकते हैं कि कवि के छायावादी बोध के अनुकूल यहाँ रहस्य-बोध की भी कुछ विलक्षणताएँ हैं। इन्हीं विलक्षणताओं से 'कामायनी' का अभिवेक हुआ है जिसके हृदय में 'माधुर्य महाभाव का आनन्दोन्मग्न नीलामणि' दमक रहा है (इसमें प्रत्येक शब्द के सद्वर्त्मक अर्थ हैं)।

[पुनरुक्त . इस अध्याय की विचार वस्तु की अगली पूरकता के निम्न प्रियंक में स्वप्न की ओर छनौट शीर्षक अध्ययन के अनर्गल आत्मपीड़नरति एवं चेतना-प्रवाह के प्रथम अवलोक देते हैं।]

४ | सौंदर्यबोधोपात्मक काव्यगुण

एक आगामी अध्याय में 'वामायनी' में इतिहासदर्शन (Philosophy of History) का निष्पन्न करने में हम एक विचित्र स्थिति पाएँगे। कवि का इतिहास-दर्शन ही इतिहास के सौन्दर्यबोधोपात्मक दर्शन (Aesthetic Philosophy of History) में समाहित हो जाता है।

इस सौन्दर्यबोधोपात्मक दर्शन की भूमि में रोमांटिक वेदना वाला छायावादी दर्शन तथा शक्ति एवं सौंदर्य की उपासना वाला आनन्दवादी (शैव) दर्शन प्रतिष्ठित हैं। प्रबन्ध काव्य में प्रकृति और मृष्टि की इकाई 'अणु' है। यहाँ सौंदर्यतत्त्व की इकाई भी अणु की विश्वगुष्टि है। हम इसे 'शब्दविश्व' कहेंगे क्योंकि इसमें वाक्यशास्त्र एवं सौंदर्यबोधशास्त्र का सामंजस्य हो सकता है। शब्दविश्व की इकाई ऐंद्रियिक चेतना की उपज है।

कवि ने प्रकृत 'रमणीयता', मानवजन 'सौंदर्य', तथा सौंदर्यबोधोपात्मक 'अक्षत सुन्दरता', 'मनवाली सुन्दरता', 'शोभा' और 'छाया' आदि का भी विधान किया है। यह कवि मपूर्ण सौन्दर्यबोधोपात्मक मानक सारणी (aesthetic range) है। इसके बोध के लिये कवि ने 'कुतूहल' 'छाया' एवं माया जैसे शब्दों का व्यवहार किया है। अब 'वामायनी' के सौंदर्यबोधोपात्मक काव्यगुणों का सारत्व यह है।

प्रगाढ़ ने काव्य की मन (आत्मा) की सत्त्वात्मक अनुवृत्ति माना है जो मूल है। यह मूल ही मूलशक्ति और अनादि वाचना या रति भी है। यह मूलशक्ति प्रकृति की शक्ति है (वह मूलशक्ति उठ खड़ी हुई करने भारत का स्वागत दिये), और मनुष्य की प्रमोदात्मक रति भी (जो आकर्षण बन हँसती थी रति भी नादि वाचना वही)। मनुष्य में यह अनादि वाचना मधुर प्राकृतिक मूल के समान जो मिमन के लिये उद्दिष्ट, और यही उद्गाद वेष्टित होकर 'उत्तम वाचना' स्थापित हो जाती है (जाग उठी थी नरन वाचना विनी रही मादरता)।

आकर्षण और विनय के द्वारा ही सृष्टि बनती है । इस सृष्टि की माया में मगधामाग्न होना है (यह आकर्षण यह मिसन हुआ प्रारम्भ माधुरी छाया में, निमग्न कहने सब सृष्टि, बनी मनवासी अपनी माया में) । इसी चेतन एवं माधुरी छाया में रची गई सृष्टि से उसके वरदान स्वरूप सौंदर्य का निर्माण होता है (उज्ज्वल वरदान चेतना का सौंदर्य जिसे सब कहते हैं), और उसी छाया का रमणीय रूप 'मनवासी सुन्दरता' बनता है (मनवासीसुन्दरता पग में नूपुर-सी लिपट मनानी हूँ) । इस भाँति प्रकृति रमणीयताकुतूहल की माया में लिपटी है, मानवीय सुन्दरता मतवासेपन की छाया में मिलमिलती है, और मारी-सौंदर्य को लज्जा सावण्य में बदल देती है ।

इन सभी सौंदर्यबोधों एवं सौंदर्य रूपों की 'सृष्टि' या 'रचना' प्रातिभ (intuitional) है । इनकी सृजनात्मकता के मूल में कालिदासीय अबोधपूर्वा स्मृति है जिसे कवि ने अनादि वासना कहा है, और इनकी प्रक्रिया 'लीलापूर्ण' है । इस लीला में आनंद एवं उत्साह एवं प्रमोद की त्रयी अन्वित है । इन सौंदर्यबोधात्मक प्रतिरूपों की सृष्टि प्रकृति मूलशक्ति से, तथा मनुष्य रति के आकर्षण से करता है । इन प्रतिरूपों की सृजन चेतना के क्षणों में विद्युत्कण या परमाणु मूलशक्ति के अनुराग से रजित होकर गतिमान हो उठते हैं । इस गति में उत्सव, ताल और नृत्य और तब ही सौंदर्यवस्तुओं को आकार, भाव, एवं रूप प्रदान करते हैं । इन परमाणुओं, और उनकी शक्ति के अस्तव्यस्त होकर बिखर जाने से प्रकृति में प्रलय होता है, तथा मानवीय लोक में विषमता ।

'कामामनी' में सौंदर्यबोधात्मक सृष्टि की मूलधारणा यही है । लेकिन इन तत्त्वों का बहुत अधिक घोल मेल हुआ है जिससे सृजन चेतना एवं सृजन प्रक्रिया एवं आशंसा बोध की स्थितियाँ परस्पर मिल जुल-सी गई हैं । सौंदर्याशंसा का पहला क्षण चिन्ता में मिलता है जब मनु विराट् की अनंत रमणीयता की अनुभूति में उद्दिग्ध और अकित् हो उठते हैं जिससे उनकी ऐंद्रियिक चेतना में पहला स्पन्द होता है : 'मैं हूँ !' अनुभूति की इस आदि बोधकता (Sensibility) के कारण यह प्रथम मानवीय सौंदर्यबोध पूर्ण जागरूक न होकर 'अलस' है (खुली उसी रमणीय दृश्य में अलस चेतना की आँखें) । अलस चेतना से सौंदर्य की यह अन्वीक्षा स्वप्निल, अतींद्रि-
मधुररहस्य वाली है । यह मूलरूपेण छायावादी सौंदर्यदर्शन की भिन्न-
इसी अनंत (प्रकृत) रमणीयता का विकास रूप एवं सौंदर्य में हो-
रूप में ढलने की प्रक्रिया ('लीला') को कवि ने साक्ष्य दर्शन के अणु-प

की सारांश शक्ति प्रकट किया है। अनु-परमाणु श्रद्धा के मरीर, शक्तिशाली की समरम्भा, मूलशक्ति के प्रतीक, नदों के नृत्य आदि में मग्न हो उठते हैं। इन अनु-परमाणुओं के सौंदर्यगुण हैं, वेग, विद्युत्, शक्ति, अनुराग और मान। ये सभी सौंदर्यगुण इन्द्रियों की सौंदर्यतात्विक चेतना को उद्बुद्ध तथा प्रवृत्त करने हैं। इस तरह प्रगाढ़ ने रमणीयता एवं सौंदर्य के दो भेद रहे हैं। 'रमणीयता' अनन्त, अनिवर्तनीय एवं अनर्मुणी है। इसी तुलना में 'सौंदर्य' हृत्प्रेम, अविवर्तनीय और चेतनाप्राप्त है।

कवि ने रमणीयता में मूलशक्ति की, तथा सौंदर्य में काम की मादकता की अन्विष्टि की है। कामना सर्ग में नारी मूर्ति का सौंदर्य 'रम्य' है। यह रमणीय सौंदर्य अर्थात् दोनों भेदों का मेल है। कवि ने काम एवं रति के द्वारा भी कुछ सौंदर्यगुणों का अभिधान किया है। उदाहरण के लिये काम की क्रीड़ा से मान, हास, आनन्द, इन्द्रिय उद्बोधन, मादकता और अनर्पित प्राप्त होती है, तो रति की लीला में आकर्षण, अनुराग, मधुरता, हितलोच, सान्त्विक अनुभव विनाम, आनन्द आदि का भावना होता है। कामान्तर में सौंदर्य में ज्ञानगोचरता, (उज्ज्वल वरदान चेतना का) तथा लोकोत्तरता (ज्योत्स्ना निशर) टहरती ही नहीं यह आनन्द का भी सत्कार हो जाना है। कवि प्रसाद इस सौंदर्यगुण बंधन में वाक्पदास्त्र और साहित्यसास्त्र और नाट्यशास्त्र के गुणों, शक्तियों तथा रीतियों का छायावादी रूपांतर कर कहते हैं। विभिन्न शास्त्रीय तत्वों के तिरोभाव से प्रसाद ने 'छवि', 'मनवानी सुन्दरता', 'किशोर सुन्दरता' आदि की धारणाओं का भी संकेत किया है। वासना सर्ग में 'छवि' वासना को स्नेह में रूपांतरित कर देती है, 'मनवानी सुन्दरता' सज्जा के प्रीतिधर्म पर आश्रित है, तथा 'किशोर सुन्दरता' नारी के जीवन की आतुर उत्कठा है।

सारांश में कवि ने मूलशक्ति, मूलभाव, मूलचिति से ही रमणीयता एवं सौंदर्य को आविर्भूत माना है। मूलशक्ति या अनादिवासना से ही ऋतुपति, माधव, मधु, वसन, रति और प्रीति भी आविर्भूत है। यही 'कामायनी' का केन्द्रीय सौंदर्यतात्विक बोध है। इस बोध के मूल में 'माधुर्य का महाभाव' है। यह सौंदर्यतात्विक बोध का वैष्णव आग्रह है।

किन्तु सौंदर्य के माधुर्य के इस महाभाव का चैतन्य रूप 'आनन्द' है जो कवि के सौंदर्यतात्विक बोध में शैवाद्वैत के आग्रह को भी सलान कर देता है। आत्मवादी विचारधारा का केन्द्र आनन्द रहा है। आनन्द के सत्त्वर्ती भाव

कि इसे 'साक्षात्कारी भाषा' (सत्य-साक्षात्कारी भाषा) 'सुखी भाषा' माना है। वेदों का अध्ययन में व्यवस्थित उपयोग होने पर ही आत्मसंगति-अनुभूति 'सुखी भाषा' प्रकट करने में समर्थ होती है। इस तरह 'साक्षात्कारी' अनुभूति और अभिव्यक्ति को दृढ़ता प्रदान करती है जहाँ मानस का अवरोध और अनुशासन कम से कम हो जाए। इसीलिए स्वाध्याय को दृढ़ अभिव्यक्ति करने के लिये स्वशासन, साक्षात्कारी, मोक्षमय प्रतीक - विधान तथा उपन्यासना की प्रविष्टि एवं विविध प्रवृत्ति होती है ताकि 'साक्षात्कारी' का अभिव्यक्ति हो सके। साक्षात्कारी यह अभिव्यक्ति विधि 'साक्षात्कारी' भी कहलाई गई है, जिससे कवि की सहमति है।

और, इसके दूरक रूप में बिंब 'लीला' और 'बीदा' करना है। बिंब सौंदर्य का भूत है। शब्द का अर्थ, और बिंब की अनुभूति - शक्ति मिलकर 'शब्दबिंब' बनती है। बिंब कवि के आंतरिक स्पर्श की पुनर्कृति को चित्रित करता है। अतः शब्दबिंब साक्षात्कारी की सीमा का उल्लंघन करके अर्थ एवं अनुभूति की प्रतीकात्मक भाषा (symbolic language) कहते हैं जो अनिवार्य अनुभूतियों तक को अभिव्यक्ति करने की उद्दिष्टता से स्पष्ट है। शब्दार्थ के बजाय शब्दबिंब की अर्थानुभूति की बजाय 'कामायनी' की भाषा का अपनी विलक्षण प्रेषणप्रतिभा है जो शब्दशक्तियों के साक्षी ज्ञान से मध्यस्थ-योगी प्रेमल ज्ञानी है। शब्दशक्तियाँ ऐकान्तिक रूप से अभिव्यक्ति पक्ष में केंद्रित हैं जबकि शब्दबिंब वाली भाषा अनुभूति पक्ष में गुप्त है। यह आन्तरिक स्पर्श कर के वाली भाषा है। अतः शब्दार्थों के स्थान पर शब्दबिंब वाली इस भाषा की

जिसे है कि जब मानव में प्रकृति अथ चैत्य में लीन हो जाता है तब मनः
 मनः मूलम धूमि में प्रकट होने पर "उने केवन 'अह' की प्रतीति देग परती
 है । इसे 'अग्नि' कहते हैं । यही 'परमशिव' की 'उन्मीलनावरणा' है ।
 इसी अवस्था में माधव 'परमशिव' के स्वप्न की सम्यक् गवता है । यही आत्मा
 के आनन्दस्वप्न का प्रथम बार गान होता है । यही 'शक्ति' और 'शक्तिमान'
 की युग्म कृति है । यह अवस्था एक प्रकार में 'द्वैत' की है । यह अवस्था
 अन्त में परमशिव में लीन हो जाती है । यह 'शिवनरत्न' है ।" जहाँ पहुँचकर
 विज्ञान करने अग्निरत्न की 'परमशिव' में लीन कर देना है वह चिन्मय साम-
 रस्य की अवस्था है । किन्तु परमशिव में लीन होने पर भी कोई भी तरफ
 अपने स्वप्न को नष्ट नहीं करता । सभी तरफ 'परमशिव' में लीन होकर
 'चिन्मय' हो जाते हैं । यही मनुष्य जीवन तथा दर्शन का चरम लक्ष्य है । यहाँ
 कुछ अद्वैत है । 'चिन्मय शिवनरत्न' में सभी 'चिन्मय' हो जाते हैं । वस्तुतः
 शिवशक्ति के 'सामरस्य' की अवस्था तो यही है ।" दार्शनिक कविता (phi-
 losophical poetry) की अपेक्षा काव्यात्मक दर्शन (poetic phil-
 osophy) की अगुआई के कारण दार्शनिक अनुकरण भी कविभागी हो गये
 हैं । इसी वजह से हम प्रसन्न वाक्य में एक अविरत एवं कुछ दर्शन खोजना
 भूल होगी । गैबार्डिन में मृदाशक्ति 'शक्ति' है, सत्य में 'प्रकृति' और हैरन्सगण
 दर्शन में 'श्रद्धा' । इसी तरह मनु यज्ञ भी करते हैं और शक्ति साधना भी ।
 अन्न के वैदिक एवं शैव दोनों हैं । इसी तरह 'कामायनी' के इच्छा-क्रिया-ज्ञान
 लोभ भी संवसन के अग्नि-सोम-रवि तत्व नहीं हैं । इसी तरह रहस्यसंग का
 त्रिपुरदहा संवागम वाता न होकर रमशास्त्रीय है अर्थात् उसका श्रेय साम-
 रस्य है । इसी तरह संवागमों में त्रिपुर समन्वय करने वाली श्रद्धा नहीं त्रिपुर
 शुन्दरी (कामकला) है । यही वेदद दार्शनिक गडबड हुई है । इसलिये दर्शन
 का यह सवाल आध्यात्मिक फागतासी के मदर्म में ही समाप्त जाना चाहिए ।

प्रसाद ने इन विभेदों के सैद्धांतिक पार्श्वस्थ स्थिर नहीं रखे हैं । और
 अपने हृदय के द्वंद्वों के अनुकूल ही अंतःकरण के तरफों और विमर्ष शक्तियों
 को संवाहित करके उन्होंने और 'समरसता' के वैयक्तिक प्रतिमान ही रचाए
 हैं । मनु और श्रद्धा, जो शिव और शक्ति के से हो जाते हैं लीन होकर, वस्तुतः
 अपना पहला आरम्भ मयार्थ और आदर्श, वह और आत्मा, मानवता और
 सर्वरता के द्वंद्वों को लेकर करते हैं । यही द्वंद्व प्रसाद का भी था—अतर्मुखी-
 नता से बहिर्मुखीनता की ओर अग्रसर होने में । यहाँ आनन्द शक्ति न होकर
 उपलब्धि हो जाता है तथा 'ज्ञान'-'क्रिया'-शक्ति विषमतापूर्ण हो जाती है ।

ने भी 'नारी' शब्दावली की सामाजिक भूमिका और रत्नावली के शारदास्य 'नारीत्व' की भावना, दोनों ने मिश्रकर तुलसीदास को अछमर किया है। छाया-वादी काव्य में शम्भराओ, प्रकृति की अभिव्यक्तियों, अनीष्टिय प्रेमियों की कर्त्ता को बारी हुई है लेकिन 'निरन्तर नारीत्व' की इस धारणा को पूर्णतः भुलाया गया है। गेटे के 'पाउण्ड' के अन्त से हेनेन पाउण्ड को आगे की ओर अछमर करनी है। अछमरणी की अभिप्राय है—'निरन्तर नारीत्व हमें ऊँचाई की ओर लिए जा रहा है।' पाउण्ड की हेनेन होमर के महाकाव्य की हेनेन न होकर गेटे की वह कल्पना और अनुभूति है जिसका तात्पर्य पढ़ने किसी वास्तविक नारी में हमारे प्रकृति में एक तीसरे मानवत्वा से था। इस सौंदर्यवादी विषय को आगे बढ़ाकर विषयान्तर अनावश्यक है।

जिस प्रकार युग युग में विश्व के सभी रोमांटिक और बलात्कृत कवियों ने निरन्तर नारीत्व का काव्यविकार नारी सौंदर्य, नारीत्व-निवन्तत्व और मानवता के माध्य में अभिव्यक्त किया है, उसी प्रकार 'नारी सुलभ पथ प्रदर्शन' भी सौंदर्य-वहन का एक उदात्त माध्यम और निरन्तर नारीत्व का पूरक रहा है। दाग्ले अपनी 'दिबाइन कोमेडिया' की स्वर्णयात्रा संघाटित के पथप्रदर्शन द्वारा ही पूर्ण करता है; हेनेन पाउण्ड का पथ-प्रदर्शन करके मानवता का अन्तिम संदेश देती है; रत्नावली (निराला के 'तुलसीदास' में) तुलसीदास का पथ-प्रदर्शन करके उन्हें मन्त्रिणी का अग्रजिता बना देती है। शूद्रा भी अपनी मुस्कानों से इन्द्रा, शान और बर्म के तीन लोको को मिलाती हुई मनु की कैलाश तक ले जाती है। इस भावना के पीछे मानुसत्ताक अवस्था के जातीय अवशेष तो हैं ही; महाकवियों के प्रेम और नारी, दोनों से सम्बन्धित दृष्टिकोण भी गुंथे हैं। नारी के सम्बन्ध में भारतीय दृष्टिकोण अगाध शूद्रा और आदर्श का रहा है। प्रसाद ने भी नारी को ससार की प्रदर्शिका तथा मानवता को आगे बढ़ाने वाली और प्रेम को सभी भगवत् श्रेयो का साधन और विश्वनियामक माना है। इसीलिए मंगलमयी नारी और उसका विश्वनियामक प्रेम मनुष्य और मानवता आदि का निर्देशन करता धरा आ रहा है—कभी मातृशक्ति, कभी परनी, कभी जननी, कभी सखी और कभी प्रिया होकर। प्रसाद उसे हृदय की अधिष्ठात्री कोमलता एवं समार में सरलता सानेवाली शक्ति मानते थे। जो कुछ भी सौंदर्य, शक्ति, कोमलता, एकता और प्रीति की सार्वभौम शाश्वत धमताएँ हैं, उन सभी धरम परिणति नारी में स्वीकार करके 'नारीसुलभ पथ प्रदर्शन' को उन्होंने अति गम्भीर धरातल प्रदान किया।

* एक अन्य सौंदर्यवादी प्रश्न। प्रकृति के सौंदर्यदर्शन के अन्य दृष्टिकोणों

५ | 'प्रकृति' से सौंदर्य-साक्षात्कार

'प्रकृति' और सौंदर्य, सौंदर्य की प्रकृति तथा प्रकृति का सौंदर्य 'वामावनी' की कांतिमान चेतना है। महाकाव्य में 'पुरष'-विहीना अकेली 'प्रकृति' है, भूतनाथ के तांडव अथवा जलप्लावन से जस्त प्रकृति है, विश्व सुंदरी प्रकृति है, त्रिपुर सुंदरी का रहस्य-सौंदर्य है। चेतना का वरदान सौंदर्य है, गधर्व देव की कामबाला का सौंदर्य है, गुहावासिनी गभिणी शृङ्गा का सौंदर्य है, राक्षसवामिनी दृढ़ा का सौंदर्य है और हिमवती प्रकृति का सौंदर्य भी है। इस तरह प्रसाद का सौंदर्य सत्त्व प्रकृति और सौंदर्य की कान्त मैत्री कराता है। विचार और विश्व दर्शन के प्रभुओं में तो यह महाकाव्य पर्याप्त विधित है। लेकिन कला और सौंदर्य के अर्थों में उनका ही गतिमान लविन और रमणीय है। लगना है कि प्रसाद इस कृति में सौंदर्य के हिमालय-शिल्लों को छूकर एक सिंगु जैमे मयूर कुतूहल में हँस पड़े हैं और विश्व सुंदरी प्रकृति को एक युवक की तरह आविगन में बाँधकर लम्बे हो गये हैं। प्रकृति के माध्यम से प्रसाद ने सौंदर्य सत्त्व का अपना परम भागवत रूप सिद्ध कर लिया है। उनके रहस्यमय अन्त सौंदर्य के रत्न सौंध वाले में बानायन सीते जा सकते हैं। त्रिपुर सुंदरी भाव के पावन हम कवि का सौंदर्य तात्त्विक साक्षात्कार अनुठाएँ अतिचंचलीय है।

● इसके लिए कवि ने प्रकृति-नियति-मृगति की त्रयी बनायी है। यदि हम विश्वकला के क्षेत्र के 'विश्व' और 'अवन' नामक शब्दों को मिलाकर विशाकन की बात कहें तो यह सचते हैं कि प्रकृति के विशाकन में कवि ने प्रकृति के विफल और रागमय परमाणुओं से आरम्भ किया है, तथा सौंदर्य के बोध की क्षण की अनुभूति की गहराई में एक मणि की तरह उद्भूत कर फेंक दिया है। अतः 'क्षण' और 'वर्ण' की लघुतम दृष्टांतों वाले गायक दर्शन और महाकाल के बोध के बीच से उनका प्रकृति का सौंदर्य सत्त्व उभरा है। एक ओर उन्होंने संबाद्ध दर्शन वाली प्रकृति ली है जो पंचभूतों के भैरव मिथुन या परमशिव की मायाशक्ति की सीरा (मृष्टि) है। यह प्रकृति प्रलय और

समृति, दोनों का अभिधान करती है। दूसरी ओर, मानव देह, मानव मन और मानव आत्मा की त्रयी वाली प्रकृति है जो काम और रति के आकर्षण तथा रहस्य तथा कुतूहल में क्षण क्षण नवीना होती है। यह 'छाया' और 'माया' दोनों है। तीसरी ओर पंच तत्त्वों वाली मृष्टि की बाह्य प्रकृति है जो संघ्या, रजनी, राका, हिमालय आदि के स्वरूप में रूपायित होती है। कवि ने प्रकृति को इन तीनों रूपों में चित्राकित किया है। आधारभूत रूप से प्रकृति का यह विविधरूप दर्शन नृत्य और ताल से मुद्रित हुआ है। इसलिए अक्सर 'कामायनी' में प्रकृति के सौंदर्य साक्षात्कार के प्रसंग सहार-ताडव; अनन-ताडव, त्रिपुर-ताडव गोरी-ताडव, लास्य-ताडव आदि के विभिन्न नृत्य रूपों से संबद्ध हुए हैं। ये नृत्यरूपाभास 'प्रकृति' को विशिष्ट ताल एवं मुद्रा एवं शोभा एवं सीला प्रदान करते हैं।

मानवीय सदर्थ में यह 'प्रकृति' तत्त्व मन के कुतूहल और आकर्षण और चेतना द्वारा निर्मित हुआ है। मानव तन मानव मन और मानव अंतश्चेतना को उद्घाटन करने में श्रद्धा के कई सौंदर्य चित्र, इडा का मानवीयकृत नख-शिख, कामकुतूहल, तथा विराट् रहस्य आदि चेतना के वरदान के रूप में आलो-कित हुए हैं।

③ उपर्युक्त सूत्रबद्ध आधारों पर 'कामायनी' में कवि का सौंदर्य-बोध उद्घाटित हुआ है जिसके तीन आयाम हैं। दार्शनिक, छायावादी तथा वैयक्तिक। कवि के दार्शनिक बोध की वजह से प्रसाद की सौंदर्य धारण चेतना और वरदान से जुड़ी है, छायावादी बोध के कारण यह अतींद्रियता एवं स्वप्निलता और मधुरता एवं सुकुमारता से जुड़ी है, तथा वैयक्तिक बोध के कारण यह भगल, श्रेय एवं प्रेय, इंद्रिय चेतना और शालीनता से सतम्न है। ये सभी वाद 'कामायनी' में व्यवहृत तथा निरूपित हुए हैं। इस पीठिका पर हम 'कामायनी' में उनकी सौंदर्य तत्त्व एवं सौंदर्य-बोध गवधी संकेतों का विश्लेषण कर सकते हैं।

'कामायनी' में एक ओर पुरुष विहीन अकेली 'प्रकृति' है जो जल-प्लावन के बाद चिंतित 'पुरुष' की मर्म वेदना को सुनती है। इसके साथ ही मनु जीवन मृत्यु का ही एक क्षुद्र अंग होकर हम विराट् प्रकृति की अभिव्यक्ति का साक्षात्कार करता है। इन्हीं विराट् और लघु, अनतता और क्षणिक क्षुद्रता की पृष्ठभूमि में मनु का रहस्य बोध विचारों के द्वारा मुक्त नहीं पाता। मनु एक अनंत रमणीयता की अनुभूति में ही चरित-चंचल हो उठते हैं। अतएव अनंत रमणीयता विचार के बजाय अनुभूति का बोध है (हे अनंत रमणीय ! कौन तुम ? यह मैं कैसे कह सकता हूँ ? कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो भार

विचार न मह गवता) । अनुभूति की बोधरता के कारण मनु की चेतना पूर्णतः जागरूक न होकर अन्तर्म है (गुनी उगी रमणीय दृश्य में अन्तर्म चेतना की आँखें) । इसी अन्तर्म चेतना से सौंदर्य की अन्वीक्षा करने पर रमणीय दृश्य स्वप्नलोक जैसे लगते हैं, इन्द्रिय बोध अनीन्द्रिय बोध हो जाता है और अनुभूति मधुर रहस्य बन जाती है । यह एक महत्वपूर्ण सौंदर्य बोधान्मक (एम्पेटिक) रूपान्तरण है (एक अतीन्द्रिय स्वप्न लोक का मधुर रहस्य उलझना था) । इस रहस्यानुभूति की भूमि पर मनुष्य की इन्द्रियों की चेतना असमर्थ-पी हो जाती है (चेतना इन्द्रियों की मेरी मेरी ही हार बनेगी क्या ?) ।

लेकिन अन्तर्म रमणीय रमणीयण रूप बन कर भी दृग्गता है । रूप में ढलने की प्रक्रिया में कवि ने साक्ष्य दर्शन के अणु-परमाणु की कलना का समावेश किया है । श्रृंखला का शरीर पराग कणों में परमाणुओं से रचिन है, इन शक्तिकणों के समन्वय से समरसता प्राप्त होती है, शरीर के मासल परमाणु विद्युत् बिलराते हैं, इन अणुओं में अपार वेग भरा है और ये कृतिमय वेग वाले हैं, मूलशक्ति के उदित होने पर परमाणु बाल उमका सुंदर अनुराग लेकर दोड़ पड़ते हैं, नृत्य में ये परमाणु विकल हो जाते हैं, समुद्र पर कुछ होने पर अणु-अणु मचल उठते हैं, विश्व कमल के अणु धग भर में परिवर्तित हो जाते हैं, इत्यादि । इस भाँति अणुओं के द्वारा ही कृति की रचना होती है । इन अणुओं के गुण वेग, विद्युत्, शक्ति, अनुराग और ताल हैं । अतः मूल शक्ति के अनुराग से रचित ये परमाणु (अणु, कण) एक समन्वित तालराग-युक्त मानवीय कृति का अभिधान करते हैं । इन सौंदर्यमयी कृतियों में स्थिरता और जड़ता के बजाय चंचलता होती है (सौंदर्यमयी चंचल कृतियाँ बन कर रहस्य हैं नाच रही) ।

इन रमणीय रूपों के चेतन अन्वर्धन को कवि ने 'सौंदर्य' कहा है (उज्ज्वल वरदान चेतना का सौंदर्य जिसे सब कहते हैं) । 'रमणीयता' अन्तर्म है, अनिर्वचनीय है और वैयक्तिक है । लेकिन 'सौंदर्य' कृतिमय है, सर्ववचिन है और चेतना से ग्राह्य है । इस तरह कवि ने सौंदर्य की कृतिसमूह साधारणीकृत मानवीय चेतना की विज्ञेयता (वरदान) माना है जबकि रमणीयता को वह वैयक्तिक अज्ञेयपूर्वा स्मृति की अन्तर्मचेतन अनुभूति माना है (जिम्हा मानवकृति समूह होना अपेक्षित नहीं है) । रमणीयता मुख्यतः विश्व और ब्रह्माण्ड में व्याप्त है । सौंदर्य मूलतः मानवीय कृतियों तथा मानव चेतना में व्याप्त है । रमणीयता में रहस्योदात्त है और सौंदर्य में शब्दोदात्त । तो कवि ने 'रमणीयता' एवं 'सौंदर्य' के बीच सूक्ष्म अनुभूति या भाव परक अंतर दिया है ।



इंद्रजाल है। इसमें शृङ्गा की देह लवे जिम्बु शाल की तरह, या कुमुमों के बेंबें लता के समान ('कुमुम सघर्माणो हि योपितः'—कामसूत्रम् २.३.६ ॥ 'अत्र कुमुम सदृश्य है'—अभिज्ञान शाकुन्तल १.१८), अथवा परमाणु-तरंगों के रचित होकर मधुका आधार लेकर खड़ी है। अब हम इसका विस्तृत वर्णन :

समूतं (इमेजरी) भी अवचेतन की प्रमुख देन है। यदि हम 'अवचेतन' में वर्णित केवल शृङ्गा के सौंदर्यवर्णन के विचार का ही मनोविश्लेषण करें, प्रसाद की कल्पना और अवचेतन के कई स्रोत फूट पड़ते हैं। निम्नलिखित हैं—

में रूपक, उपमा उत्प्रेक्षा से लेकर स्पर्श, दर्शन, श्रुति, गंध और रस के सभी
 बोध, जो कल्पना या प्रत्यक्षीकरण (इमेजिनेशन एंड पर्सेप्शन) द्वारा विकसित
 हों, विव्र माने जायें। निम्नलिखित प्रवृत्तियों ने शृद्धा के सौंदर्यवर्णन को कवि
 के अवचेतन एव सौंदर्यप्रवृत्ति का उज्ज्वल दर्पण बना दिया है। उन्होंने नारी
 सौंदर्य के लिए प्रकृति के रङ्ग (रीतिकालीन) उपमानों का सर्वथा त्याग किया;
 बाह्यता से अंतर्मुखीनता में प्रविष्ट हुए; उदात्तीकरण के चेतन आग्रह के कारण
 यौन आकांक्षा पर गंभीर मर्यादा का अवगुंठन डाला; मृत के लिये अमूर्त
 विधानों की रचना की; अनेक उत्प्रेक्षाओं का अवलंबन लेकर अवचेतनलोक
 में मूक्त उड़ाने भरी तथा लघु उपमानों को भी विराट, दूरान्वित और अनूठे
 सौंदर्यचित्रों से संलग्न किया। कवि ने उपयुक्त वर्णन में लाल रंग के छह
 नीले रंग के चार और श्वेतरंग के सात विव्र प्रस्तुत किये हैं। नीला रंग कवि की
 अवचेतनावस्था की अलस एव अतल नीली गहराइयों को, लाल रंग कामोद्दीप्त
 तथा श्वेतरंग उदात्त शांत बोधा को प्रकट करता है। गुलाबी रंग, अरुण
 रविमंडल, घघकता लाल 'ज्वालामुखी' अरुण की अससर्द किरण, उषा की
 पहली लेखा, रक्त किसलय आदि कवि ने नारी की अंगमाधुरी के प्रति
 मादकता को उद्घाटित करते हैं। नील रोमवाले मेघों के चर्म, नील परिधान
 इन्द्रनील लघुशृंग, नील घनशावक आदि अससता और अरुण गहराइयों में
 कवि के अवचेतन की ('भुलावा देकर धीरे धीरे') से चलने का संकेत करते
 हैं। चंद्रिका और बिजली के भीगे हुए आलोक भी कवि की अंतर्मुखी एकांत
 मूर्च्छा को चेतना में पृथक करते हैं। चंद्रिका, माधवी रजनी, विधु तारकद्युति,
 शुभ्र राका हंसी—इनमें से गुलाबी बिजली की छवि को छोड़कर—आदि
 प्रकाशवान विवेक के सुन्दर शांत संस्कार उपस्थित करते हैं। उसी प्रकार इस
 आवरण की शारीरिक चेष्टाएँ मधुचर्या का ही प्रस्फुटन करती हैं। चंद्रिका से
 लिपटे घनश्याम, मधुपवन के शक्रों से क्रीडा करता हुआ शाल, उन्मुक्त काया
 का संस्पर्श, नीले रोएँ वाले मेघों के चर्म के आवरण के कारण कात
 अंगों में स्फुरण, अधस्तुले अंगों का और भी खुलना, गुलाबी रंगवाले (दहकते
 और उत्तेजक) बिजली के फूलों का खिलना, माधवी रजनी में लाल लपटों के
 साथ लघु ज्वालामुखी का घघकना, अमृत भरने की इच्छा से लघु मेघशावकों
 का धिरना, अरुण किरण या विधाम लेकर अधिक अलसाना, तारकद्युति की
 गोद में मदभरी सलज्ज प्रथम उषा का भोगकर उठना, हंसी का मदविह्वल
 प्रनिविष्ट झलकना आदि में सभी क्रियाएँ इन्द्रियों के विलास से उन्मद हैं। अतः
 उपमयन विश्लेषण कवि के अवचेतन और दमि

से कंटकित हो उठती है। जिस तरह लता पर ओस की बूँदें जम जाती हैं उसी तरह विगत करुण विचारों के श्रमसीकर उसके मुख-भंडल पर मोती की तरह बन जाते हैं। जिस तरह जल में सिकुड़ी हुई बेली फँस जाती है उसी तरह व्यथा की सहरो-सी श्रद्धा की अग-लता फँसती है। यहाँ रोमांच, आलस्य, स्वेद के सचारियों को कवि ने छायावादी ढंग से अभिव्यजित किया है। यहाँ काम-बाला सुकुमारी नारी बन चुकी है और सोती हुई सुकुमारी नारी का दीपन आनन्द के बजाय पागल सुख का लालसा बोध उदित करता है।

ईर्ष्या संग में गर्भवती श्रद्धा का तीसरा सौंदर्य वर्णन है। इसमें कवि ने पुनः श्रद्धा संग वाली अकन प्रणाली का संवर्धन किया है। यहाँ हम कवि की शैली का तार-तार करना चाहेंगे। वह श्रद्धा का पीला मुख, आँखों में स्नेह, कृशता पूर्ण देह, पीन पयोधर, गर्भपीड़ा-इन पाँच लक्षणों को केन्द्र बनाता है। सुश्रुत ने गर्भा स्त्री के लक्षणों में श्रम, ग्लानि, पिपासा, यकावट मानते हैं। उसके अग-लक्षणों के असंगत दोनों स्तनो पर कासापन, रोमराजियों का उद्भव, आँखों की पलकों का बंद होना भी शामिल है। चरक एवं वाग्भट्ट भी हृदयस्पन्दन का भी लक्षण बताते हैं। बिहारी ने थिरकते हुए अघलुने नेत्रों, थकी देह, सुरत-मुख और गर्भ-दुख की व्यञ्जना की है। कवि ने गर्भ मधुर पीड़ा (सुरत-मुखित) को लोलामुक्त ग्रहण कहा है तथा श्रम की श्रमजल रूप अभिव्यक्ति को ग्लानि के बजाय गर्व कहा है। इस तरह प्रसाद में गर्भिणी श्रद्धा के सहज 'सेद' से युक्त रूप को अंकित किया है। अब मुँह पहले पीला बताया गया फिर इसके ऊपर भी केतकी गर्भ-सा पीला [मुख] आरोपित हुआ। इस तरह केतकी गर्भ-सा पीला मुख हो गया। इसी पद्धति से कृशता नहीं, और नहीं कृशता लज्जिली बनी। इसमें सतिता-सी देह का रूपक स्वीकार किया गया; फिर यह कवि सतिता-सी [देह] हो गई। आँखों में स्नेह भरा है। फिर यह आनस-भरा स्नेह हो गया। इस तरह कवि सजा सजा है, उस पर एक रूपक विशेषण रूप में आरोपित करता है; और आरोपित रूपक पर पुनः एक रूपक या त्रिरा विशेषण रूप में रूपक आरोपित कर देता है। इस वर्णन में उगने यह पद्धति अधिक परिष्कृत की है। अब उत्प्रेषारोपण की प्रणाली देंगे। मानव ओज से जुके हुए पीन पयोधरों का बिंब है। प्रिन्हें वाले ऊनो की नई पट्टिका में बाँध दिया गया है। अब कवि ने इस समग्र क्रिया को दो उत्प्रेषाओं द्वारा दीर्घित किया है: मानो मोने की निजना में कालिंदी [उत्प्रेषा भरकर] बह रही है (यद्यपि गर्भिणी का हृदय स्पन्दन भीमा होता है तथा दोनों स्तनों पर कासापन आ जाता है); अथवा मानो स्नेह स्वर्गगता

अगने हिमालय वर्णन में कवि गंदाइन कवियों—विरोपत्र, बानिदास के देवतात्मा हिमालय (रघुवंश, कुमारमंथन) की धारणा—से स्पष्टतः अनुप्राणित है। यहाँ कवि ने अगने अनन्य रमणीयता के सौंदर्यबोध का उन्मेष किया है। अतः उसे हिमालय का दैवीकरण करना पड़ा। सदा कलित गुवि सानु शरीर वाला हिमालय अचल है मानों निद्रा में गुग स्वप्न देगता हुआ अधीर हो। इस अचल की अधीरता उसके शरणों में शरणों की मारामें हैं जो जीवन की अनुभूति बिखार रही है। ये शरने मानों हिमालय की हँसी हैं जो असीम नीचे अवल में किसी (१) की मृदु मुस्मान देतकर कवि की तरह गा उठे हैं। कवि ने दिव्य सौंदर्य के रहस्य दर्शन की अनुभूति को प्रकट किया है। सानु शरीर वाले हिमालय की शिला-तथियों से टकराकर पवन [चारण सद्गुण] गुंजार भर रहा है। इस हिमालय की शैल श्रेणियाँ तुपार के किरौट तथा संध्या-धनमाला की रंगबिरंगे छोट पहने हैं। इस भाँति कवि ने अनन्त रमणीयता के सौंदर्योदात्त बोध को स्वप्न एवं हास एव गान के द्वारा अभिव्यक्त किया है। यहाँ विश्व सौंदर्य का उत्सास भाव है।

इस हिमालय की अचल मोनता की तुलना में हम आनन्द सर्ग के विराट् धवल नग का महिमामय वर्णन पाते हैं जिसमें संभ्रिता और विशालता है। समतल घाटी, श्याम तृण वीरुध वाली मनोहर तलहटी, नवकुंज, मंजरियों का कानन, प्रकृति के छोटे से मुकुट की तरह मानसरोवर (दे० श्रीधर पाटक का काश्मीर वर्णन), लगकुलो की किलकार, कलरव करते हुए कलहल, किन्नरियों की प्रतिध्वनियाँ आदि का असंकारविहीन वर्णन केवल यथार्थ प्रत्यक्षीकरण का एक दृष्टान्त है। लेकिन यह समतल वाला शांत सौंदर्य रहस्य सर्ग में हिमालय की ऊँचाई और नीचाई के दृष्टिपथों (पर्सपेक्टिव) का कंट्रास्ट है। महा कवि ने अन्तर छूने वाली हिमालय ऊँचाइयों में नीचे का दृष्टिपथ चित्रित किया है। नीचे भीषण खड्ड और भयकरी खाइयाँ हैं, नीचे इन्द्रधनुषों की माला पहने हुए जलधर दीठ रहे हैं और वे कुजर-कमलों की तरह जपला के गहने चमकाते हैं, नीचे शीतल खरने इस तरह बह रहे हैं जैसे गजराज-गण्ड से मधुधाराएँ बिलरी हो, नीचे हरियाली भी शैल समतल चित्रपट-से लगते हैं; नीचे प्रतिपल भागने वाले नद चित्र की स्थिर रेखाओं से लगते हैं; यह लघुतम दिलता है। इस तरह कवि ने अवलति के कोण (एंगल आफ डिप्रेगन) से हिमालय के विराट् कैनवास को एक कागड़ा-कमन के नन्हें फलक जैसा अंकित करके अभिनव प्रयोग किया है। ये दोनों वर्णन कवि के ऐसे प्रयोग हैं जो ध्यायावादी रोमानी रंगीनियों में लगभग वच गये हैं।

समस्त दृष्टिगत और निरन्तर दृष्टिगत में विराजित के इन दो अनवरत प्रयोगों के द्वारा प्रकाश में आगमि-दृष्टिगत में भी विराट का मूढ़ सौंदर्य देगा है (समस्त रूप) । इन दोनों में जो अन्तिमो तथा सौंदर्यो के प्रतीकों का समन्वय देना देता है । किन्तु प्रयोग की दृष्टि में यह एक नया अनुभव है । समस्त यह दोनों एक पदार्थ ही है जो प्रतीको, स्वरों और अन्तर्गते में भी हमें साथ एक समस्त स्वर है । यही अनन्त समीचीनता के धूम्रता बोध को बहि ने दिना (space) एवं काल (Time) के अंशों में मुक्त होकर अभिव्यक्ति किया है । धूम्रता का यह समीचीनता बोध स्वयंप्रकाश प्रज्ञा (intuitional) है । इस अनुभव के अनन्त दिना और विराजित तथा पन-मान असीम है, अन्तिम में केवल अनन्तता है, शरीर निराधार टिका है और लयता है कि पदार्थ में छुपर है । इस धूम्र में दिवा-रात्रि का अधिकाल है रहा यह साथ नक्षत्र आन हो गये हैं ? पवन पग बन गया है, ऊमा का अमित्र अनुभव है और जानुओं के स्तर निरोद्धि तथा भूमि-रेखा विनीत हो गई है । इस निराधार महादेव में 'नवीन गन्धर्वता' उदित होती है । इनके बाद चित्रण और दर्शन का आध्यात्मिक प्रतीकीकरण होना है । निदिक् विश्व केवल तीन आलोच विदुषों की तरह दिगार्ई पटना है जो अनन्त एवं सजग है । मनु के निचे धूम्र की यह सौंदर्य बोधानुभूति इन्द्रजाल लगती है । ब्रह्माण्डीय चित्रों (Cosmic images) और नात्रिक प्रतीकों के द्वारा यही बहि ने देश काल मुक्त 'प्रकृति' का निरूपण किया है । थड़ा बनाती है कि ऊमा के बहुत या गुम्बर यह इच्छामोक है, व्यामल यह वर्मलोक है तथा उज्ज्वल यह ज्ञानमोक है । इन भाति प्रकाश ने इस प्रयोग द्वारा सौंदर्य बोधानुभव की एक अनिवर्तनीयता को प्रकाशित करने का प्रयत्न किया है । स्वयं में, स्वयं के अन्तरिक का अन्तर्गमन करके धूम्र के सौंदर्यबोध की यह अनुभूति एक अस्तित्ववादी (existential) भावभूमि जैसी भी है ।

इसी कड़ी में एक और प्रयोग है : दर्शन सगं में मनु द्वारा नतित नटेश के आनन्द ताटव का साक्षात्कार । यह एक आध्यात्मिक फागतासी वाला चित्रा-वन है, अलोचिक दिवाग्वन जंगल । यह रहस्यात्मक नृत्य है जिसमें प्रकृति, नियति, मृष्टि, मिथि, सहार, दिशा, काल, नक्षत्र, गृह, तारे, ब्रह्माण्ड आदि सधु लघु अणु एवं कण से हो गये हैं और सपूर्णता को समेटता हुआ नटेश्वर का विराट एवं विशाल स्वरूप सबको तान और लय में बाँध लेता है । इसमें भी दिशानाल लुप्त हो जाते हैं, महादोल की तरह विश्व झूलता है, असंख्य गोचर ब्रह्माण्ड विघटने हैं, युग तोलने हुये त्याग एवं ग्रहण करते हैं, सृजन और

हर क्षणजीव हो जाता है । हममें दम घेंबनी की रीति है, दम मड़ा-
 बरानी दमनी बिबल होकर उम बूम करनी है, तनवागी बिबल जनवर
 उमने हूँ बिबल है । हममें सता के उठने चलने हैं, पूछ मिथु के सबन
 मगलपानों में दमनी बिबल होनी है, प्रत्य पवन सरन विमिर का आनिगन
 करना है, प्रत्य दमेरे लगने हैं, पवनो के दनीभूत हो उठने में श्वाभो की गति
 हूँ हो जाती है । हममें बटिन कृतिज बर होने हैं, शिवाहो में भूम उठने हैं,
 मयन गगन में भीम प्रकटन होना है मगलको के मयन निगन होने हैं, उन्हाए
 शोदा प्रात शोशनी है, ज्वाता धधकनी है, ज्वातामुगिनी के निशवाग उठने हैं,
 बरवा बदन करनी हूँ गिरनी है, अमन्य चरवायें नचनी हैं जो विराट बाइब
 श्वातामें लड - लट होकर रोनी हो । हममें अधूमय हवाहल नीर बरमना है,
 बदनमय हाहाकार होना है, बार बार कूर भीपलव होना है, उम भीपण रव
 में दमनी बंरनी है, मिथु महरियाँ गिर जाती हैं ज्वातामुगी निशवाग लेते हैं
 और इस 'विगत आनोदन' में मारा मुदबुदू में लगने हैं । सारांश में, इस वर्णन
 प्रणाली में उचित शब्द-चयन, और एक ही वस्तु या तथ्य की अनेक प्रकार से
 पुनरावृत्तियाँ भी काटिन प्रभाव उत्पन्न करती हैं । रचनानिष्प के अन्तर्गत हम
 तान एव लय के मायास मोड़ने, तथा शब्दों की विपम सन्दर्भों में जड़ने के
 बीमनाम्याम की बना ही चुके हैं ।

हमी के बटान्ट में हम तान और लय, एक सीला और प्रीडा युत मुग्धा
 (नायिका) रजनी के प्रति मलोपनात्मक वर्णन से सकते हैं (आशा सर्ग) ।
 हममें चचन तियाओ की चपल लावण्यनीचाएँ अकित हुई हैं । यह वर्णन
 माधुर्यगुण और मधुर भाव वाला है । यह हँसती हुई, खिलखिलाती हुई, मुस-
 कयाती हुई, हाँकती हुई पगनी और मसवाली रजनी है । यहाँ कवि ने 'भोली
 भाली छवि' की चपलता का बड़ा मनोहर अंकन किया है । यह मुग्धा जैसी
 रजनी कामना की गुनहली साड़ी फाड़कर प्रतीप हँसती है, किसी टोने को
 पकनी हुई चूम-चूमकर चमी जाती है, समीर के मिस हाँकती हुई-सी किसी के
 पास चली जाती है, बिकल सिससिलाती है जिससे तुहिन कणो, फेनिल लहरों
 में अघेर मच जाती है, धूँषट उठाकर किसी को देखकर टिठकती-मुमकयाती
 जाती है, रजत कुसुम के नव पराग की इतनी धूल उड़ा देती है, अपने आँचल
 की नही सभाल पानी, और अविचन जगत इसवी भोलीभाली छवि लूट लेता
 है । इस वर्णन में केवल सुन्दर भोली हँसी की चपल लीला को ही कवि ने
 अनेक सचारी बिबो से चित्रित किया है । केवल एक अनुभूति को उभारने की
 दृष्टि से यह सर्वोत्तम साक्षात्कार है । सहज और स्वाभाविक ! कितना छोटा-

सहार के तालयुक्त पदाघातों से अनाहत नाद होता है तथा अन्तरिदा प्रहसित-मुसरित होता है। केवल प्रकाश रूप शिव के सुन्दर आनन्द तांडव से सत्ता का 'स्पन्दन' होल चलता है, तमस उनका अलक जाल बन जाता है, लीला का आह्लाद होने लगता है, थमसीकर तारे हिमकर दिनकर बनते हैं, भूधर घूल-कणों की तरह उड़ते हैं, त्रिधर विद्युत् कटाक्ष चला जाता है उधर ही कंचित ससृति बन जाती है और चेतन परमाणु बिखर कर बनते एवं विलीन होते हैं। इस भाँति प्रसाद ने इस प्रतीकात्मक नृत्य द्वारा सृष्टि, स्थिति, सहार, तिरोभाव तथा अनुग्रह की ताल एवं लय को प्रकट किया है। 'प्रकृति' एवं 'पुरुष' के पाशमुक्त सम्बन्धों का साक्षात्कार है। यह चित्रांकन आद्यतन प्रतीकात्मक एवं आध्यात्मिक है।

❧ 'प्रकृति' का ही एक भीषण एवं रौद्र रूप चिन्ता समं मे जलप्रलय के रूप में अंकित हुआ है। इसकी सौंदर्यदार्शनिक भूमि सांख्यदर्शन वाली है। कवि ने खुद ही इसे 'पञ्चभूत का यह तांडव मय नृत्य' और 'अनस्तित्व का धू - धू करते हुए नाच रहा तांडव नृत्य' कहा है। 'अति विराट आलोड़न' और 'अति भैरव जलसंधात' की सजाएँ देकर कवि ने इसे अंकित किया है। अतः इसमें रमणीयता की सृष्टि, समन्वय की ताल एवं लय, और विराट का रहस्य, ये तीनों ही सौंदर्यविधायक तत्त्व विलीन हुए हैं। यह बात रेखांकित कर लेनी चाहिए। इस चित्रण को कुछ धारणाओं के आधार पर उभारा गया है : (क) सांख्य दर्शन के अनुसार पञ्चभूतों की प्रलयावस्था ; (ख) देव यजन के पशु-यज्ञों की पूर्णाहुति की ज्वाला का प्रलय सिन्धु की लहरियों में रूपांतर ; और (ग) भयानक तथा रौद्र का सौंदर्यबोधानुभव। इस वर्णन द्वारा कवि के रचनाशिल्प का यह भेद खुल जाता है कि रमणीय सौंदर्य के विधान में ताल एवं लय को तोड़ देने पर पहले तो सब कुछ बिखर जाता है; और इसके बाद इसी अस्तव्यस्तता (chaos) की भीषणता, क्रूरता, गर्जन, क्रन्दन, कठोरता, आदि के बोधों से जोड़ देने पर भयानक एवं रौद्र का सहकार निमित्त हो जाता है। क्योंकि कवि ने जलप्रलय का वर्णन किया है अतः उसे समुद्री पटल सेना पड़ा है। भीषणता और क्रूरता का ताना-बाना बुनने के लिये कवि ने सिन्धु, जलधर, पवन, लहरियों, उल्का, बिजलियों, ज्वालाओं और बुलियों का उपयोग करके इनके कठोर, क्रूर, भयानक और विध्वंसक कर्मो-धर्मों को उचित शब्दों की भावमैत्री के द्वारा प्रेषित किया है। इस वर्णन में स्थितिज तट के जलधर उठते हैं, गरजती सिन्धु लहरियाँ कूटिसकास के जालों से घन फैलाये ब्याली हो चली आती है, अति भैरव जल मंघात बढ़ता है, उदधि अग्नित घरा गो दबा

का प्रभावित हो जाता है। इसमें पद्म पेशवकी और बेगमी है, पद्म महा-
 प्रणाली पद्मी विचार होकर उभर खूब करती है, तबवागी विचार जनवर
 जगताले हुए खिचने है। इसमें शास के शठके खाने है, बूझ गिन्पु के सबन
 प्रणाली में पद्मी विचार होती है, प्रत्य पदन तबन विमिर का आरिगत
 करण है, प्रत्य पदेरे लखने है, पदनों के घनीकृत हो उठने में स्वामी की गति
 बद्ध हो जाती है। इसमें बहिन कृपित कर होने है, शिवाहो में गूम उठने है,
 प्रत्य शासन में भीम प्रचलन होना है, प्रसाओ के सजन निशान होने है, उन्नाए
 सीया प्रात गोशनी है, ग्याता घटवनी है, उवातामुनियों के निर्याग उठने है,
 बरवा बदन करनी हुई दिखनी है, अमरन खरनाये नवनी हैं जो विराट बाइब
 ग्यातामें गड - गड होकर खोती हो। इसमें अथुमय हनाहन मीर बरगना है,
 बदनमय हाहाकार होना है, बार बार बूर भीदलरव होना है, उग भीदण रव
 में घरनी खोती है, गिपु लहरिया गिर जाती है, उवातामुगी निशान लेने हैं
 और इस 'विशाल आनोशन' में ताश मुद्बुद् में गगने हैं। माराश में, इस वर्णन
 प्रणाली में उचित शब्द-चयन, और एव ही वस्तु या तथ्य की अनेक प्रकार में
 पुनरावृत्तियाँ भी काटित प्रभाव उत्पन्न करती हैं। रचनाशिल्प के अन्तर्गत हम
 तान एव तय के माध्याम मोड़ने, तथा शब्दों की विषम सङ्गर्भों में जड़ने के
 बीजसाध्याय की बना ही खरे हैं।

हमी के कटावट में हम मान और मय, एव सीता और जीटा युत मुग्धा (नायिका) रजनी के प्रति मबोधनान्मक वर्णन में सकते हैं (आशा सर्ग) । हममें बचन क्रियाओं की चपल सावधनीनाएँ अक्षित हुई हैं । यह वर्णन माधुर्यगुण और मधुर भाव वाला है । यह हँसती हुई, खिलखिलाती हुई, मुस-क्याती हुई, हाँकती हुई पगनी और मनवाली रजनी है । यहाँ कवि ने 'भोली भाली छवि' की चपलता का बड़ा मनोहर अवन किया है । यह मुग्धा जैसी रजनी वामना की गुनहली साड़ी फाड़कर प्रतीप हँसती है, किसी टोने को पकती हुई चूम-चूमकर चली जाती है, समीर के मिस हाँफनी हुई-सी किसी के पाम चली जाती है, विकल खिलखिलाती है जिममें तुहिन कणों, फेनिल सहरो में अघोर मच जाती है, धूँघट उठाकर किसी को देखकर टिठकली-मुसक्याती आती है, रजत कुमुम के नव पराग की इतनी धूल उड़ा देती है, अपने आँचल को नहीं सभाल पाती, और अकिञ्चन जगत इसकी भोलीभाती छवि लूट लेता है । इस वर्णन में केवल सुन्दर भोली हँसी की चपल सीता को ही कवि ने अनेक सचारी विषयों में चित्रित किया है । केवल एक अनुभूति को उभारने की दृष्टि से यह सर्वोत्तम साक्षात्कार है । सहज और स्वाभाविक ! किन्तु छोटा-

सा सुमानना फलक है मृदुति के 'ध्यात' होने का ! वस्तुतः यही गुरुमार मार्ग कवि ने रमणी के हास्य के साहित्य बोध को उपरदायित किया है । मधुर हास के माध्यम से भोलेपन, मतवालेपन, उलझा, उद्दिगता आदि की मूढम मवेदना को दृष्टा गया है, मूढमता और बारीकी की दृष्टि से यह कवि के कामवाला के विभव वाले सौंदर्य-वर्णन (श्रुद्धा मार्ग) की बराबरी का है ।

कवि के गुरुमार-मार्ग के बीच में वागना मार्ग के अंतर्गत कुछ संडविन मिलते हैं जिन्हें कातिदासीय अक्षोपपूर्वा स्मृति और पयुंशुकी भाव की भूमि पर अंकित किया गया है । यह चित्रांकन हमें आगे कवि के उस रमणीय सौंदर्य के कृतिरय के सिद्धांत की ओर ले जाता है जिसमें काम की सातसा और रति की लज्जा की बात मैत्री कराई गई है, रमणीयता और लोकोत्तरता का अन्व-यन किया गया है, एष काम तथा रति के मिलन की भाँति मृजन की सीला तथा मृष्टि का मिलन कराया गया है । इन वर्णनों में वासना की मधुर छाया सौंदर्य का ज्योत्स्ना-निर्झर बन जाता है । इसमें अपरिचित रमणीयता के रहस्य को परिचित सौंदर्य की कामना (वासना) तथा धीरता के वृजनात्मक स्वप्न शासन से मिलाया गया है । काम तथा रति से रूपांतरित होकर मनु तथा श्रुद्धा देवदास निकुंजों में चाँदनी में घूमने निकलते हैं । माधवीयामिनी में माधवी की गंध और माधुरी छाया में माधव का सरस कुतूहल दोनों का पर-स्पर समर्पित करा देता है । यह सकेतात्मक चित्रण है जो अप्रस्तुत-प्रशंसा जैसा मनु-श्रुद्धा के अप्रस्तुत भाषोपमानों का स्थान ले लेता है । हम इस नई प्रणाली को उद्दीपन कहने में हिचक रहे हैं । यहाँ अवचेतन (unconscious) व्या-पार भी अतर्निहित हुआ है । यहाँ जो सरस हँसमुख चद्रमा छोटे जलद लंड के रूप को सजा कर चला आता है वही आगे प्रणय-विधु होकर खड़ा हो जाता है नम्र में तारक हार लेकर । यहाँ पहले जिस श्रुद्धा रूप ज्योत्स्ना-निर्झर की शोभा के सामने मनु की आँखें नहीं ठहरती, वही ज्योत्स्ना होकर देवदासों के निकुंजों में निकल जाती है, और वही विमल राका मूर्ति बन जाती है । यह राका मूर्ति 'विभव मतवाली प्रकृति' है । श्रुद्धा मनु से कहती है कि वे कुछ मत कहे, कुछ न पूछें और केवल भौन राका-मूर्ति को देखें । यह विमर्श (Suggestion) है जो मनु को श्रुद्धा से मिलन के लिए अधीर बनाता है । प्रणय विधु तारक हार लिए हुए उनकी प्रतीक्षा करता है । इस तरह विधु और ज्यो-त्स्ना, मनु और श्रुद्धा, काम और रति, वासना और लज्जा के चारो युगल समांतर संगमित हो गये हैं । वस्तुतः इन चारो युगलों का अलग-अलग रूपा-यन, या चारों का एक साथ एक में रूपांतरण करना एक सौंदर्य तत्त्वसिद्ध

और रचनाशीलसिद्ध कवि का कार्य है । इस विलक्षण और अपरिचित मेल के द्वारा कवि प्रसाद ने अपनी सौंदर्यबोध शास्त्रीय परिभाषा का चरमोत्कर्ष प्राप्त कर लिया है । सौंदर्य तत्त्व की दृष्टि से हम इसे एक रित्नी-उपलब्धि मानते हैं क्योंकि इसी समीकरण पर 'कामायनी' के काम, वासना और लज्जा नामक तीनों श्रेष्ठ सगों की मृजनप्रक्रिया तथा प्रतीक-गाथा के सभी सूत्र खुल पड़ते हैं ।

'प्रकृति' तत्त्व का अंतिम अभिधान आनन्द सर्ग में हुआ है जहाँ 'प्रकृति' विश्वसुंदरी प्रकृति, और 'पुरुष' पुरातन पुरुष हिमालय हो जाता है (वह चन्द्र किरीट रजत नग स्पन्दित-सा पुरष पुरातन) । यहाँ प्रकृति अति उज्ज्वलतम पावन तीर्थ है । यहाँ चिता सर्ग वाली पाषाणी प्रकृति मर्मल हो जाती है, जल एवं हिम से ढँका हिमालय पुरुष पुरातन की तरह स्पन्दित हो उठता है, और पंचभूतो वाली प्रकृति 'लय' होकर कल्याणी प्रकृति के रूप में हँस उठती है । यहाँ बिना सर्ग की प्रलयमयी प्रकृति के बजाय सासरास निरत प्रकृति का सदर्शन है । साम्य गौरी का नृत्य है, और राग राधा का । इस तरह यह 'सासरास' एक शैव शैष्णव नृत्य का समन्वय है जिसमें 'महाभोग' और 'महाभाव' का समन्वय है । दर्शन सर्ग के आनन्द साङ्ग की तरह ही विश्व सुंदरी कल्याणी प्रकृति का यह सास रास भी बेहद आध्यात्मिक एवं प्रतीकात्मक है । कुछ लोग इसे मधुमती भूमिका बताते हैं तो कुछ लोग मदाशिव तत्त्व की इच्छा शक्ति का प्राकृतिक रूपान्तरण । रहस्य सर्ग में त्रिपुर एकीकरण की करने वाली श्रद्धा त्रिपुर सुंदरी [कामकला] की तरह महाकाल के विषम नृत्य को शान्त करती है जिससे श्रद्धायुत मनु सन्मय हो जाते हैं । आनन्द सर्ग की विश्वसुंदरी 'प्रकृति' से चेतना पुरुष का मिलन आनन्द शक्ति तरंगामित करना है (चिरमिलित प्रकृति से पुनर्जित वह चेतन पुरुष पुरातन, निज शक्ति तरंगामित या आनन्द अनुनिधि शोभन) । यह शैवादीन शरदावली में शिव-शक्ति की अद्वैतावस्था है । हम यहाँ कवि के ही प्रतीको को समझें : कामायनी विश्व चेतना है जो पूर्ण काम की प्रतिमा है ; और प्रकृति विश्वसुंदरी है जो मानसी गौरी है । साराण में, यहाँ प्रकृति लोकमगत की मित्रावस्था में आनन्द का अखंड अनुभव है । इस अनुभव में सौंदर्य ही साधारण हो गया है । यहाँ काम और वसंत एक रूप हो गये हैं । यह कवि के समग्र काम दर्शन का निष्कर्ष है । तो, ऐसी प्रकृति में विश्व बमल के अणु-अणु धान भर में परि-रहित हो गये । यदि काम सर्ग में जीवन-वन में हमउ-महोत्सव है, तो इन वर्णों में विश्व बमल का [वसंत में] आनन्द महोत्सव है । यहाँ बहता हुआ मधुर

गंधवह असंख्य मुकुनों का मादन विनास कर आया है तथा उनके अछूत अघों का धुवन भर लाया है; यहाँ बल्लरियाँ नृत्यनिरत हैं और सुगंध की तहलें बिलर रही हैं, मदमाते मधुर नूपुर-से गूँज रहे हैं और वाणी की वीणा बज रही है; यहाँ उन्मद माधव मलयानिल दोड़े आ रहे हैं, हिमखंडों से टकराकर समीर अति मधुर मृदंग बजा रहा है, जीवन की मुरली बज रही है तथा कामना संकेत बनकर मिलन की दिशा बतला रही है; और वहाँ रश्मियाँ अप्सरायें बन गई हैं तथा हिमवती पाषाणी प्रकृति माँसल सी हो गई है। वह यह लासरास रचा रही है। इस तरह यह संपूर्ण चित्राकन विश्व सुंदरी प्रकृति का 'लासरास' हो जाता है (कवि साक्ष्य के अनुसार) यह लासरास ही सुंदर को साकार बना देता है, तथा अंततोगत्वा जड़ या चेतन को समरस कर देता है। इस लासरास में नृत्य, गान, संगीत आदि के साथ मिलन पर्व का रंगसंग्रह है। 'प्रकृति' के साक्षात्कारों के क्रम में यह 'लासरास' कवि की मौलिक तथा अंतिम संरचना है।

● सबसे अंत में देवसृष्टि (संस्कृति) तथा मानव सृष्टि के दो विवरणात्मक आख्यान बच रहे हैं।

चिंता एवं काम सर्ग में आये देवसृष्टि के वर्णन में मूलतः उनके उन्मत्त विलास, केलि-क्रीड़ाओं, मुखभोग, शक्तिकेंद्रता आदि की सौंदर्यबोधोपात्मक आलोचना है। तदपि यह केलिक्रीड़ाओं, काम रहस्यों और ऐंद्रियिक शृंगार का एक काव्यात्मक कामसूत्र खंड हो गया है। फतह सिंह ने इस वर्णन में संस्कृत की पौराणिक एवं क्लासिकल रचनाओं की छायाओं का भी निर्देश किया है। वह इसमें तालिस्थ योजना की भीमासा करेंगे। इस संसृति में तृष्णा विकसित करने वाले 'काम', तथा तृप्ति दिवाने वाली 'रति' को मिलन से आनंद के संभाव्य अनुभव के स्वरूप को संकेतिक किया गया है। किन्तु अमर देवताओं के सौंदर्यबोध में विनोद और विलास की नित्यता को कवि ने आघोष-रास रेखांकित किया है। कवि ने यह भी निर्दिष्ट किया है कि इस देव-सृष्टि की रानी रति थी (सज्जा सर्ग)। अतः विलास और विनोद इस वर्णन की सैद्धांतिक आधारभूमि हैं। इस सृष्टि में काम देवताओं को उन्मत्त बनाता था, उनका सहचर था, उनके विनोद का साधन था और उनका कृतिमय जीवन था। इस सृष्टि में रति सुरवालाओं के मन को मुग्धगती थी, उनको तृप्ति दिखाती थी, वह रागमयी और मधुमयी थी। लेकिन बीर्न, दीप्ति, शोभा के साथ केंद्रीभूत गुण (दुस का नाम नहीं) तथा शक्ति ने उस सृष्टि का विनाश कर दिया। यज्ञी की ज्वाला और वागना की सरिता ने उस सृष्टि को समाप्त कर दिया। इस सौंदर्यातिविक चिंतन के आधार पर रचि आये बढ़ना है। यह



[illegible][illegible]

रसा, दृष्टि, प्रत्यक्ष, मनु आदि का जटिल कारण हो और प्रभा, प्रमाण, लोक-प्रत्यक्ष, ज्ञान, भ्रम आदि में परे हो; तथा (iii) नित्य प्रत्ययो की रचना के लिए देन (space) के अंश को तोड़कर शुद्ध अणु प्राप्त करना, काल (Time) के अंश को तोड़कर कार्य-कारण क्रम में मुक्त शाश्वत चमत्कार पूर्ण और अस्तिवर्तनीय को प्राप्त करना, व्यक्ति (Person) के अंश को तोड़कर अमूर्त एवं पूर्ण मानव की धारणा का अभिपान करना; और (iv) जागरण (Wakefulness) एवं थम (labour) के अंश को तोड़ कर मुमुक्षु, समाधि, नद्रा आदि में अद्भुत स्वयं प्रकाश रहस्यात्मक अनुभव को प्राप्त एवं कर्मरत अवस्था के ज्ञान में अधिक महान एवं गरम मानना । सभी भारतीय आदर्शवादी दर्शनो का नास्तिक यत्र इसी तरह का है । 'कामायनी' में उरुद्व्यापित प्रत्यभिज्ञा दर्शन भी इसी भाँति का यथार्थवाद एवं भौतिकता-वाद का विरोधी है । हम अनारोपित दार्शनिक व्याख्याओं के अप्रासंगिक विस्तारों में नहीं जाएंगे । हम मूलन 'कामायनी' के मर्मरथ वाले अंश ही लेंगे । हमारा अधिकांश आग्रह तो मनोविज्ञान पर होगा ।

भारतीय दार्शनिक मनोविज्ञान की मूल लौकिक भित्ति 'मन' है । मन अंतःकरण का एक अंश है, तथा अंतःकरण भी । मन में ही ज्ञान (कागि-ज्ञान), भावना या अनुभूति (फीनिंग) और मरत्य (विलिय) उद्भूत होते हैं । इसका विनिष्ट व्यापार गवत्य है ।

शैवाडैन विगुड आत्मदर्शन है जिसमें सात्य की 'प्रकृति' एवं 'पुरुष' का द्वैत विभोत हो गया है । यह दर्शन जगत् अर्थात् 'इदम्' को ऊर्ध्वमुखी करके (उपाय) 'अर्म्' या चैतन्य में लीन करता है । अतः यह जगत् तक का विधान सात्य के अनुस्य मानता है । इसके ऊपर शिव (चित्) और उसकी शक्ति (आनद) का आरोपण होता चलता है । इस तरह सात्य की 'प्रकृति' का उच्चतर रूप 'माया' हो जाता है जो शुद्ध (अद्वय) है । इसी क्रम में यह दर्शन सात्य के 'पुरुष' (अर्थात् पव कबुती में ढँके शिव) के ऊपर 'चित्' तथा 'सद्विद्यारूप', 'ईश्वररूप', 'सदाशिवरूप' और अन्तः शिवशक्तिरूप आरोपित करता है । इन शक्तिरूपों में शुद्धविद्या में अह इद की ऐक्य प्रतीति है (मैं=यह हैं); ईश्वर में अह गीण एवं इद प्रधान है (यह मैं हैं), सदाशिव में अहं प्रधान एवं इद अम्फुट है (मैं हैं), तथा शिवनरत्व में परमशिव का अहभाव है (मैं) । यह अन्तिम अवस्था अभेदतादात्म्य या साभरत्य की है । शक्तिभेद के अनुसार सद्विद्या रूप में क्रियाशक्ति, ईश्वररूप में ज्ञानशक्ति, सदाशिवरूप में इच्छाशक्ति, तथा परम शिवशक्तिरूप में चित्त एवं आनद

६ | 'मनस्तत्त्व' वनाम मनोविज्ञान

'मनस्तत्त्व' मे हमारा व्यापक अभिप्राय यह दार्शनिक मनोविज्ञान (Philosophical Psychology) है जो आध्यात्मिक भी है, और जो शैवाईत (प्रत्यभिज्ञा), मारुप तथा वेदान की पारिभाषिक शब्दावलिमें मे निवेदित हुई है। 'मनोविज्ञान' से हमारा प्रयोजन पाषों और घटनाओं के अंतर्भ्रंषो-अवसे-घातो से उत्पन्न नरिन्न, व्यक्तित्व और मनुष्य के स्वभाव का आधुनिक विश्लेषण है। हम यह नही कहते कि मध्यकालीन दार्शनिक मनोविज्ञान पूर्णतः गतत थे। हमारा मत है कि शाश्वत दार्शनिक प्रत्ययों पर आरुड होने के कारण वास्तविक स्थिति का विश्लेषण नही करते थे, और समाज एवं पर्यावरण के प्रभावों की उपेक्षा करते थे। 'कामायनी' मे मनस्तत्त्व तथा मनोविज्ञान के ध्रुमों ने काफी अटिलताएँ उत्पन्न की हैं। इसीलिए हमने इन दोनों के अंतर्विरोध को बरकरार रखा है।

मूल रूप से मनस्तत्त्व 'मन' का विषय है। मन को चैतन्य एवं विदात्मक दोनों ही रूपों मे स्वीकार किया गया है। इसलिए अद्वैतवादी दर्शन चैतन्य को केन्द्र मे लेते हैं, तो प्रमात्मक दर्शन चित्त को। शैवाईत मे विश्व को भी परम-शिवात्मक माना गया है और उसमे प्रकृति-पुरुष का प्रतीकात्मक ढोचा भी स्वीकृत हुआ है। इसलिए 'कामायनी' मे शुरुआत अव्यक्त (अशुद्ध) प्रकृति से होती है, और समापन शिव-शक्ति के सामरस्य मे। यभिज्ञा और

होता है ।

हमारे दुर्भाग्यवश कि दुर्दिन-मनसा-मानव की बड़ी को 'अज्ञ' करना' कहा गया है, और इस सब काहे-तुही-पलकबल्लियों को 'मानव शरीर' । इस तरह 'मन' हमारे को ही-य में निहित है मन अज्ञ करना भी है और मानव शरीर भी । अज्ञ करना कि हमारे कि कि दुर्दिन निहित देने वाली है अज्ञकार केनना देने वाला (अभिमान समी, है और इस प्रकार विचार करने वाला है । मानव शरीर में मन अज्ञ की कला की लक्ष्य है । मन जैसा जगत्-व्यवस्था करना है वैसे ही जगत् निमित्त ही जाता है । इस प्रकार को ही जगत् का बीज समझना चाहिए । काहे-तुही 'आलोचना' करने वाली है । मन आलोचना पर साक्ष्य करता है । इस मन के अभिमान का अन्त है यह आलोचना और गवेषा करने वाला ही ही है । इसी मन के अन्तर्गत में ही जागृति स्वप्न और भ्रम की अवस्थाएँ भी हैं । मन ही हमारे साक्ष्य करने जगत्की दृष्टिमान की गृहीत करता है । मन करना के अन्तर्गत बुद्धि भूत, वर्तमान तथा भविष्य के विषयों का स्वल्प निर्धारित करती है, अज्ञकार इष्टिमान विषय के सहकारों को अहंभाव से जोड़ता है और सब रूप, वर्तमान तथा भविष्य विषयों को मिथाना और अलग करता है । अज्ञात यद्वान्त में विल नो ओषा अन्त करण माना गया है । विल का कार्य पूर्वाभ्यासों को याद करना है । तावकल्प प्रत्यक्ष में भी मन की गवेषात्मक अनुभूति काम करती है । इस तरह ज्ञान अन्त करण का परिणाम टहरता है । समग्र रूप में अज्ञ करण और मानव शरीर के व्यापार एवं सर्व 'मनमत्स्य' के अन्तर्गत आ जाते हैं जिनमें मनस् केन्द्र में होता है ।

शक्ति का सामरस्य है। दम भावि शक्ति और आनंद का मिश्रण हुआ है। 'कामा-
यनी' में चिता सगं से इडा सगं तक के मनु सांख्य के अनुगार 'पुरुष' है। इडा
सगं में (सकृच्चिन् अमीम अमोघ शक्ति) मनु सन्न पुरुष हो जाते हैं, दमन सगं
में जब ये ननित नटेश को देखते हैं तब उनमें मृदुविद्या रूप का उपाय उदित
होता है। रहस्यसगं त्रिलोक-ऐरीकरण के साथ वे ईश्वर रूप हो जाते हैं और
अहं गीण हो जाता है (महाशून्य में ज्वाला गुनहनी सबको कहती 'नहीं नहीं
सो')। आनंद सगं के पूर्ण चरण में मनु सदाशिव रूप होते हैं (मानव कह रे!
'यह मैं हूँ' यह विश्व नीड़ बन जाता।"); तथा परवर्ती चरण में चैतन्य
एवं आनंद का सामरस्य हो जाता है, एवं मनु चेतन पुरुष पुरातन हो जाते हैं
समरस थे जड़ या चेतन गुन्दर सारसर बना था, चेतनता एक बिनसती आनंद
अलंड बना था। इस तरह इडा सगं से मनु का अन्यापदेशिकरण (allegor-
ization) शुरू होता जाता है और उनमें पात्रत्व अंश पदानुपात विलीन
होता चला जाता है। क्योंकि शैवागमों की शक्ति भी अद्वैतमूलक है, इसलिये
मनु-'पुरुष'-शिव होते हैं, और श्रद्धा-भक्ति हो जाती है। 'पुरुष' के पंचक-
चुक् (कला, नियति, काल, राग एवं विद्या) सांख्य मृष्टि के उत्प्रेरक होते हैं।
इसी के ऊपर परमशिव की पञ्च शक्तियाँ विश्वात्मा की अभिव्यक्ति करती हैं।
इस दर्शन में 'परिणाम' शिव में न होकर शक्ति में होता है। इस आनंदवादी
रहस्यसाधना में इच्छा (सदाशिव), क्रिया (शुद्धविद्या) एवं ज्ञान (ईश्वर)
की शक्तियाँ आनंद एवं चैतन्य रूप भी होती हैं क्योंकि वे शुद्ध, अद्वय और
प्रकाश रूप हैं। ये ऊर्ध्वमुखी है।

कवि ने इनका भौतिकतावादी एवं विषम स्वरूप रहस्य सगं के इच्छा,
क्रिया एवं ज्ञान लोको में चित्रित किया है। इन्हीं का घटनात्मक ऐतिहासिक
स्वरूप कर्म सगं (इच्छा) इडा सगं (ज्ञान) एवं स्वप्न सगं (क्रिया) में निरू-
पित हुआ है। आनंद सगं की समरसता के कट्टास्ट में अकेले मनु और प्रजा
की, जड़ और चेतन की, मनु के भोगवाद और सारस्वत प्रजातंत्र के विवेक-
वाद की विषमता का पूर्ण निरूपण हुआ है। इस तरह कर्म सगं से लेकर आनंद
सगं तक इच्छा-क्रिया-ज्ञान के जड़ एवं चेतन भेद उभारे गए हैं। इनके बीच में
ही विषमता का निरूपण और समरसता का दिग्दर्शन भी जुड़ा हुआ है।

चिता सगं से सप्तमं सगं तक सांख्य दर्शन के अनुरूप सृष्टि-तंत्र के संकेत
मिलते हैं, यहाँ विभिन्न शिवशक्तिरूपों के स्थान पर 'प्रकृति' के व्यक्त रूप
हैं। शैवागमों में प्रकृति माया में लीन होती है और परमशिव माया के
पंचकचुकों से अपनी अमोघ शक्ति को सकुचित कर लेता है। जिस तरह शिव

की शक्तियों में 'परिणाम' होता है, उगी तरह प्रवृत्ति (पुष्प के मसगं से) 'व्यक्त' होती है। प्रवृत्ति भूत (matter) है जो व्यक्त होने पर संतुलन का परित्याग कर देता है। अतः प्रवृत्ति गतिशील शाश्वत भूत है और (अव्यक्त—) प्रवृत्ति का स्वभाव ही गूढ़ि है। पदार्थ का निहित धर्म नित्य न होकर परिवर्तनशील या 'परिणाम' है। अतः कार्य में ही बीजरूप कारण विद्यमान है। प्रवृत्ति प्रधान 'कारण' है जो अचेतन (भूत) है। जगत का कारण प्रवृत्ति है। जगत् की प्रत्येक वस्तु तीन गुणों के अस्तित्व संयोग से बनी है। व्यक्त अवस्था में इनमें वैषम्य होता है जिसमें महत् (बुद्धि) तदुपरांत 'अहंकार' उत्पन्न हुआ। इस तरह प्रवृत्ति से महत् से बुद्धि से अहंकार से मनस् से पंच ज्ञानेंद्रियाँ और पंच कर्मेन्द्रियाँ उत्पन्न होते हैं। पंचमहाभूत (पृथ्वी, जल, अग्नि, वायु, आकाश) तथा पंचतन्मात्राएँ (शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गंध) भी इसमें शामिल हैं।

सारूप्य सृष्टि-तत्त्वों में बुद्धि-अहंकार-मनस् की त्रयी को 'अन्तःकरण' कहा गया है; और मन-पंच ज्ञानेन्द्रियों-पंचकर्मेन्द्रियों को 'मानस शरीर'। इस तरह 'मन' इन दोनों के बीच में स्थित है; मन अन्तःकरण भी है और मानस शरीर भी। अन्तःकरण के तत्त्वों में से बुद्धि निर्णय देने वाली है, अहंकार चेतना देने वाला (अभिमान धर्मा), है, और मन सकल्प-विकल्प करने वाला है। मानस शरीर में मन जगत की रचने की शक्ति है। मन जैसे जगत्-कल्पना करता है वैसे ही जगत् निर्मित हो जाता है। अतः अहंभाव को ही जगत् का बीज समझना चाहिए। ज्ञानेन्द्रियाँ 'आलोचन' करने वाली हैं। मन आलोचन पर सकल्प करता है। अतः मन के अभिमान का स्वरूप है 'यह आलोचन और सकल्प करने वाला मैं ही हूँ।' इसी मन के रूपान्तर से ही जागृति स्वप्न और भ्रम की अवस्थाएँ भी हैं। मन ही देहभाव धारण करके जगत् रूपी इन्द्रजाल की सृष्टि करता है। अतः अन्तःकरण के अतर्गत बुद्धि भूत, वर्तमान तथा भविष्य के विषयों का स्वरूप निर्धारित करती है, अहंकार इन्द्रियप्राप्त विषय के संस्कारों को अहंभाव से जोड़ता है, और मन भूत, वर्तमान तथा भविष्य विषयों को मिताता और अलग करता है। अद्वैत वेदान्त में चित्त को चौथा अन्तःकरण माना गया है। चित्त का कार्य पूर्वानुभावों को याद करना है। साविकल्प प्रत्यक्ष में भी मन की सकल्पात्मक अनुभूति काम करती है। इस तरह ज्ञान अन्तःकरण का परिणाम टहरना है। समग्र रूप से अन्तःकरण और मानस शरीर के व्यापार एवं तत्त्व 'मनस्तत्त्व' के अन्तर्गत आ जाते हैं जिनमें मनस् केन्द्र में होता है।

गकलात्मक मन का काम भावना है। मूढ मन भावना के दृढ़ होने पर स्थूल रूप धारण करता है। 'मैं कुछ हूँ' की भावना से मन में अहंभाव उद्भूत होता है। ज्ञानेन्द्रियों के आलोचन और कर्माद्रियों के कर्म से वह मूढ मारी होना है। इसी तरह स्पन्दन करने के लिये प्राण का उदय होता है। तो, मनस्तव की ये ही प्रधान सीमाएँ और समावर्णाएँ हैं।

'कामायनी' के आरम्भ में ही मुर-श्मगान की साधना करते हुए एक तपस्वी से तरुण पुरुष को पाते हैं जो गीगे नयनों वाला है नीचे पांडप्रलय का अवसान हो रहा है और 'अकेली' प्रकृति हँसती-सी पहचानी-सी हुई पुरुष की मर्म वेदना गुन रही है। यह 'प्रकृति' एवं 'पुरुष' का पहला दार्शनिक संबन्ध है। इसके पहले पचभूतों के भँवर मिश्रण एवं ताडव नृत्य के फलस्वरूप प्रकृति महाभूत-सी हो चुकी थी। मनु भूत एवं वर्तमान के विषयों को मिलाते-अलग करते अर्थात् मनन करते हैं। मनन-उनमें इन्द्रियप्राप्त के विषय के सस्कार बनते हैं (चिन्ता करता हूँ मैं जितनी उस अतीत, उस सुख की; उतनी ही अनन्त में घनती जाती रेखाएँ दुःख की) यहाँ चिन्ता एवं मनन मनु की वृत्ति है जो सकल्प के ही सस्करण हैं। आशा सर्ग में इसी चिन्ता अर्थात् बुद्धि (बुद्धि मनीषा मति आशा चिन्ता तेरे हैं कितने नाम) के बाद ही-'प्रबुद्ध' होती हुई प्रकृति हँसती (व्यक्त होती) है। मनु पुरुष प्रकृति के विराट् महत् शक्तिचिह्नो (सविता, पूषा, सोम, मरुत, पवमान, वरुण आदि) के प्रति आदिम अध्यवसाय (हूँ विराट्। से विश्वदेव। तुम कुछ हो ऐसा होता भान) उद्बुद्ध होता है। इसके बाद ही मन में अहंभाव उत्पन्न होता है (मैं हूँ, यह वरदान सदा क्यो लगा भूजने कानो में) "मैं हूँ, मैं हूँ" के ये सकेत जीवन की लालसा उत्पन्न कर देता है। इस अवसर पर समस्त प्रकृति सकर्मक हो जाती है और मनु में अनादि वासना नवीन हो कर जागती है। अतः मनु (मन) जगत की मृष्टि की कल्पना करते हैं। श्रृद्धा सर्ग में हम जगत को रचने की शक्ति के सकेत पाते हैं (काम एवं कर्म के माध्यम से) काम सर्ग में काम मनु में सकल्प-विकल्प पैदा करता है (सकल्प भरा रहता है उनमें सदेहों की जाली क्या है)। काम सर्ग में मनु की (मन की) भावना-के व्यापार माधवी निशा एवं मधुमय घसत के माध्यम से उन्मेष पाते हैं। इसी सर्ग में उनमें ज्ञानेन्द्रियों का 'आलोचन' उद्बुद्ध होता है (चेतना इन्द्रियों की मेरी ही हार बनेगी क्या?; ... पीता हूँ, हाँ मैं पीता हूँ यह स्पर्श, रूप, रस, गन्ध भरा)। यहाँ ही मन के रूपान्तर से स्वप्न अवस्था उद्भूत होती है जब स्मृतिरूप स्वप्न में काम के देशमान विमुक्त रमृति प्रमोष का उद्घाटन

[illegible]

इस भाँति 'सामायनी' में मनस्परव (i) मानस क्षरीर की वृष्टि, (ii) अन्तरण की भूत वृत्ति, और (iii) माया के त्रिदोषाय, ज्ञानोपाय इच्छोपाय (सामयमार्ग), आनन्दोपाय (अनुपायमान) जैसे उपायो से सतत है। इस ढंग से व्यापक बनाकर ही हम इसे कृति में मूढम सबेगो द्वारा निरूपित होते हुए पा सकते हैं। इन तत्त्वों की कई व्याख्यात्मक मारीकियाँ हो सकती हैं और कृति

में भी चिन्हित मात्र हुई हैं। अतः ये मूल तत्त्वों की ही उपजीव्य हैं। हमें यह भी ध्यान रखना चाहिए कि महाकाव्य सांख्यदर्शन अथवा शैवाद्वैतवाद की काव्य-साहिता नहीं है। इसमें ये दर्शन मात्र प्रतीकों और नये अर्थों तथा मानवीय स्थितियों की नवीन व्याख्याओं के लिये ही प्रयुक्त हुए हैं। इसलिये स्वयं कवि ने ही मनु को कथाचरित्र, मानवता के विकास का रूपक, मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास, तथा मनन का प्रतीक—इन रूपों में विन्यस्त करना चाहा है। अतः स्वभावतः 'मनस्तत्त्व' कुछ स्थलों एवं स्थितियों में संकेतित हो हुआ है। अतवत्ता इन चारों रूपों की अन्विति के कारण मनोविज्ञान के आयाम अधिक प्रचुर, सुन्दर, और व्यक्तित्वोद्घाटक है। अतएव हम 'मनस्तत्त्व' से 'मनोविज्ञान' की ओर आते हैं।

'कामायनी' में मनोविज्ञान की भी कुछ सीमाओं की ओर पहले हम इशारा कर दें।

कवि सर्गों का नामकरण—चिन्ता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना, लज्जा, क्रमं (पादुलिपि में, 'यज्ञ'), ईर्ष्या, इडा, स्वप्न, मर्षणं (पादुलिपि में, 'पुष्ट'), निर्वेद, दर्शन, रहस्य और आनन्द—अमूर्त एवं प्रतीक ढंग से किया है। इनमें से कुछ चित्रवृत्तियों के नाम हैं, कुछ कथा की घटना के केन्द्र हैं, कुछ दार्शनिक शब्द हैं और कुछ काव्यशास्त्रीय शब्द हैं। अतः इन नामों और नामरूपों में प्रधानतः कथा एवं विचार का तात्त्विक मेल है। अगर हम सर्गों के आधार पर मनोभावों के विकासक्रम को भी लेने लगेंगे, तो यह बेहूदी बात होगी। चिन्ता सर्ग में ही बुद्धि (cognition), भय (fear), अहंकार, आशा आदि भिन्न जाएंगे। इसलिये हमे मनोभावों के क्रमशः उदित एवं विकसित होने के इतिहास के दृष्टांत में नहीं भटकना चाहिए। हरेक सर्ग में मूलप्रवृत्तियों (instincts), मूलवृत्तियों (attitudes), संवेदनाओं (sensations), संवेगों (emotions), चिन्तन (thinking), क्रियात्मकता (activity), आदि का अपना अपना भावना हुआ है। पात्र एवं परिस्थिति के परस्पर संघर्षों से ही मनोविज्ञान विकसित होता है, और कवि ने अपनी समस्त से इन्हें यथास्थान प्रस्तुत किया है। अतः परिस्थितियाँ (situations) एवं आवेग (impulses) ही मनोविज्ञान की सार्थकता को बताते हैं। कवि ने अपने निरासे ढंग से सर्गों में मनोभावों के पैटर्न गढ़े हैं। उदाहरण के लिये चिन्ता के साथ निराशा, अवसाद, विस्मृति, भय, अज्ञता की वृत्तियों को; आशा के साथ विश्वास, कुतूहल, जीवनी-दृष्टि, सहानुभूति, संवेदना, उत्साह आदि को श्रद्धा के साथ अनुराग, समर्पण, दया, माया, मधुरिमा, जलमात्र, मोहना आदि को;

ज्वाला से वासना की ज्वाला और गुफा की काष्ठसंधि की ज्वाला से भीरुप
की ज्वाला में स्थातिरित हो जाता है। अन्यापदेश में पात्र एवं घटनाएँ
लगाय (isolation) को भी झेलती हैं। अतः समाज और इतिहास से
लग होकर ये अन्यापदेशों का ब्रह्माण्ड (cosmos) रचती हैं। यही पुरुष
लेकर शिव तक ब्रह्माण्ड, त्रिलोक यात्रा आदि इसका उदाहरण है। फलतः
अन्यापदेश में आन्तरिक द्वंद्व प्रबल हो जाया करते हैं जिसके लिये दुहरे-तिहरे
प्लोटों की जरूरत पड़ती है। कामायनी में इतिहास, रूपक, मनोविज्ञान के
प्रयोगों पर भी मूल प्लॉट की यात्राएँ होती हैं। इसका परिणाम होता है
(ambivalence)। कर्मसंग की अर्थभ्रातियाँ इसका उदाहरण हैं (श्रद्धा के
साह-वचन, फिर काम प्रेरणा मिल के; भ्रात अर्थ बन आये आये बने साह
तिलके)। इस तरह आन्तरिक द्वंद्व, तद्भूत अर्थ की 'एव दुहरे-तिहरे प्लॉट-
तीनों अन्यापदेश का मनोविज्ञान है। इसीलिये आशा, काम या - रति या
सज्जा (जो स्वयं में मनोवैज्ञानिक तत्त्व है) का पुनश्च मनोवैज्ञानिक आकलन
उत्पन्न करता है। हमने रसदर्शन की मीमांसा के प्रसंग में इस समस्या
साधारणीकरण द्वयता माना है। इसी अन्यापदेश के मनोविज्ञान के कारण
इतिहास एवं संस्कृति के पटल क्षीण हो जाते हैं, तब कर्त्ता अन्यापदेशों
ब्रह्माण्डीय क्रमस्थापनों का केन्द्र हो जाता है (अन्तःकरण में मनन केंद्र,
त्रिलोक में मध्यबिंदु)। अतः चरित्र में शाश्वतता का यह संस्थापन विशिष्ट
पट्टीकुलर) के मनोविज्ञान को नुकसान पहुँचाता है।

'कामायनी' में काम का निरूपण कामकला के सदर्थों में हुआ है। लेकिन
इसकी मनोविश्लेषणात्मक (psychoanalytical) मीमांसा भी कर
सकते हैं। यहाँ में दो दृष्टिकोण उत्पन्न अवश्य पैदा करते हैं। वासना संग में
हंभय और अहंपूजा का अनूठा अतद्बद्ध चलता है। इसी तरह सज्जा संग में
ति नारी का अवचेतन, एव सज्जा उसका चेतन बनकर बड़ी अनुपम मनोवै-
ज्ञानिक छायामो में सगठित होते हैं। काम के ही वासना, आकर्षण, सौंदर्य,
सज्जा, मादकता, सज्जा, स्नेह आदि में निरूपित होने के प्रकरण एक उत्तम
मनोवैज्ञानिक कोष रचते हैं। लेकिन हमें साथ-साथ इनके मिथकीय
स्थापानों पर भी नजर रखनी होगी।

इन प्रथास्थानों में मिथकें गुथी हैं। मिथक और मनोविश्लेषण का गुंथ
बद्ध है। मिथक मानवता के शैशव के आदिम मनुष्य के अवचेतन के उद्-
प्लव है। 'कामायनी' में देवमूर्ति, देव-दानव द्वंद्व, काम और रति की जीव-
नी, शिवशक्ति का सामरस्य इत्यादि ऐतिहासिक काल के बजाय मिथकीय

काल (Mythic Time) में घटे हैं। इनमें आदिम मनोवृत्तियाँ (Primitive instincts) हैं जो धारणात्मक तत्व एवं कतात्मक सृजन का मेल करते हैं। ये मिथक मौलिक अवचेतन फान्तासियों के अवगुठित प्रतिनिधि हैं। कवि ने इनमें यौनवृत्ति (सेक्सुअलिटी) तथा कर्मकांड (रिचुअल) का मिलन है। इनमें सर्व प्रधान होता है विश्वास। कवि ने मिथक स्वभाव के अनुशासन में ही श्रृष्टा को केन्द्र में प्रतिष्ठित किया है। श्रृष्टा नैतिक मन (सुपरइगो) का उदात्तीकरण भी है। अतः काम की मूलवृत्ति भी 'समृद्ध काम' के रूप में प्रतिष्ठित हुई है। इसी तरह आत्मपूजक देवताओं और विवेकपूजक भौतिक असुरों के मूल द्वंद्व को कवि ने श्रृष्टा और इडा के चारित्र्य में ढाल दिया है। कवि ने मिथक के विकास प्रवाह का इस्तेमाल किया है कथा को रूपकत्व देकर। इस तरह उनका मूल कथा रूप विलुप्त-सा हो गया है, और विचारमूलक प्रेरक रूप बच रहा है। इसलिये हम इडा (thinking) और श्रृष्टा (Conation) के मनोविज्ञान में मनोवैज्ञानिक स्वाभाविकता के बजाय आरोपित अवशता (Compulsion) पाते हैं। फलतः इनका क्रियाकलाप भी अवशनीय व्यवहार (बिहेवियर) वाला है। कथासृष्टि में ये व्यवहार कर्मचक्र, संस्कार, नियतिचक्र, भावचक्र आदि के सिद्धांतों में गुथ गये हैं। इसी वजह से केंद्रीय पात्र मनु में मनोवैज्ञानिक बिता और अकेलापन छाया हुआ है जो विचार—आक्रांति (घाट—ओब्सेशन) के प्रतिकलन है।

इस तरह 'कामायनी' में मनोविज्ञान की ये सीमाएँ, एवं सभावनाएँ भी हैं। यह मनोविज्ञान मिथक, आध्यात्मिक प्रतीकों एवं अग्न्यापदेश से सीमित एवं अवशनीय एवं आक्रांत है। जब हम इस निरूपण में मनोवैज्ञानिक शब्दों का व्यवहार करते हैं तो यह चौकने की बात नहीं है। न्यूटन के पहले भी गुरुत्वाकर्षण था, आइंस्टाइन के पहले भी सापेक्षता थी, मार्क्स के पहले भी ऐतिहासिक भौतिकवादी नियम थे। इन विचारकों ने इन्हें खोज कर सिद्ध कर दिया। इसलिये 'कामायनी' में मनोविश्लेषण के भी कुछ तत्व प्राप्त हो सकते हैं।

इस सदर्भ में सर्वप्रथम हम प्रसाद के मूजनात्मक मनोविज्ञान से भी अवगत हो लें। आनन्दवादी प्रसाद के मनोजगत में आनन्द तथा वेदना के घुंघात हैं। वे वेदना को मयार्यबोध का मूल भाव मानते हैं जो जन साधारण के अभाव और उनकी वास्तविक स्थिति को ग्रहण करता है। इसमें मनुष्य की दुर्बलताएँ अनिवार्य होती हैं। इसकी तुलना में वे आनन्द को मानवता का आदर्श मानते हैं जो उसे पूर्णराम करता है। अतः वे वेदना के आधार पर आनन्द की अभिव्यक्ति करते हैं। वेदना उनका ऐतिहासिक मयार्यवाद भी है, तथा आनन्द चिर-

किन्तु ऐसे अविद्यागामी पापं मनु में अतयाव यैश करने हैं । इसीलिए आदि
 मजी भ्रष्टा को रसावले समय भी मनु विगड् परिवर्तन धारा में अन्या
 भटक जाने है, और इडा के साथ बजाहार करने के बाद जीवन-उत्त
 भवेले हो जाते हैं । किन्तु यह प्राकृतिक मनु पाप-गुण, अहिंसा-करना-व्यव
 की सामाजिक भावना में भी विद्युत है । और जब यह सामाजिक यथाय-विता
 सामना करता है तो उमगा अहं-आदर्श अहंकार में डब जाता है, और होती
 अहंकार आदर्श की रक्षा के लिए वह व्यक्ति स्वार्थ-की दात तैता है । हृष्य
 धिर मृत मनु 'निरयंपन हीन' हो जाने हैं । इन रसांतरण में पुनः उन्हें द्रष्टि-
 का सामना करना पड़ता है जो जनन और अतर्दाह के रूप में उत्तेजित पर
 है । यही चिंता (इडा सगं में) आरमानितन भी बनती है । प्रकृति से खंड
 करने वाले सामाजिक मनु, तथा राज्य एवं समाज की व्यवस्था के रूप
 बनाने वाले प्रजापति-नियामक मनु एक तो स्वयं को समाज से भी उत्तम की
 मानष मानते हैं, और दूसरे नियम-परतत्र नहीं होना चाहते । अपनी लया
 गतिमय होते हुए उन्मुक्त विश्व की तरह वे भी अपनी मुग्न-लय पर 'स्वक'
 रहना चाहते हैं । अतः मनु प्रकृति से संघर्ष करने से अधिक समाज से क
 करने लगते हैं और अराजकता को धिर-स्वतंत्रता बनाना चाहते हैं । साराधि
 उनकी व्यक्तिचेतना रागपूर्ण होने के कारण स्वतंत्र है, लेकिन द्वेष-यंक
 सनी-रहने के कारण परतत्र भी है ।

काम के मनोविज्ञान (Psychology of Sex) के निरूपण में मि
 भूमिका सक्रिय रही है । कवि ने काम और रति के मिथकी प्रतीको, न
 और रति के चिरंतन प्रतीको के भी माध्यम से काम के मनोविज्ञान, एव सौंद
 बोधशास्त्र उद्घाटित किया है । काम तृष्णा का, रति तृप्ति का, सज्जा गौ
 शालीनता एवं सौंदर्य विलास के प्रतीक होकर भी आते हैं । इन तीनों
 संयोग से कवि ने 'कामकला' या 'प्रेमकला' की धारणा को प्रस्तुत किया है
 प्रकृति एव सृष्टि की मूलशक्ति है । इसी तरह कवि ने आकर्षण को रति
 उद्भूत माना है । रति को अनादि वासना भी कहा है । कवि ने काम
 सगच्छा का परिणाम माना है । काम में इच्छा, मोह, उन्माद, विनोद और
 तृष्णा अनुस्यूत हैं । अतः रति-काम के युगल को कवि संस्कारित और मान-
 वीय 'मगल काम' के रूप में प्रतिष्ठित करता है । वासना के अंतर्गत कवि ने
 वासना के सुकुमार रूप स्नेह की तरलता और स्निग्धता और शीतलता को उभारा
 है । वासना में मिलन, आकर्षण और समर्पण को मिलाकर प्रेम के महाभाव
 की उभारा । इस उत्थान में काव्यशास्त्रीय विभावानुभाव प्रम तथा

चतुर्विध अभिनयानुभावों को भी संश्लिष्ट किया गया है। सज्जा सर्ग में एकात्मिक रूप में नारी की आत्मरति (Narcissism) का आत्मपीडन रति (Masochism) में जातिवारी मूढ़ परिवर्तन निर्दिष्ट हुआ है। यहाँ रतिमूला-नारी (Erotic Woman) के कर्तव्यमूला नारी (Dutiful Woman) में परिवर्तन की, तथा अवचेतन के चेतन में स्थापन की धारणाएँ भी अभिव्यजित हुई हैं। मूलतः कवि ने दमित कुंठाओं के उद्भूत यौनवृत्ति (Sex) के फायडीय चक्र के स्थान पर आकर्षणमयी अनादि वासना रति से निमृग आनु-रता-उत्कंठा के आधार पर ही 'शुकुमार वासना रति' का उदासीकृत एवं नैसर्गिक स्वरूप ही प्रस्तुत किया है। कर्म सर्ग के अठ में मनु शूद्रा के मिथुन की मादक एवं उत्तेजक सुरति किया भी अंकित हुई है।

इसी सांस्कृतिक काम के साथ, हमने ही निगूत सौंदर्य के मनोविज्ञान (Psychology of Beauty) को दिशाएँ उभरी है। कवि ने काम एवं सौंदर्य के मनोविज्ञान को अंकित करने में प्रत्यभिज्ञा तथा स्मृति तथा कल्पना-इन तीनों का व्यवहार किया है। प्रत्यभिज्ञा में भूतकाल में अनुभूत वस्तु का स्मरण होता है और वर्तमान वाग में उसका प्रत्यक्ष होता है। अन प्रत्यभिज्ञा में वर्तमान वस्तु का प्रत्यक्ष भूत के अनुभवों के आधार पर होता है। भूतकाल के अनुभव हमारे मन में सास्कार रूप में पड़े रहते हैं जिनका ज्ञान नहीं रहता। लेकिन उद्बोधक कारण से ये सम्कार जाग जाते हैं। अतः स्मृति सास्कार में उत्पन्न ज्ञान कही गई है। स्मृति कभी पूर्वानुभव का अतिश्रमण नहीं करती। इसकी तुलना में कल्पना पूर्वानुभव के वधन से परे स्वच्छन्द होकर वस्तुओं की नई नई रचनाएँ करती है। काम के निरूपण में कवि ने देवमृष्टि के पूर्वानुभवों की प्रत्यभिज्ञा कराई है लेकिन उसे कल्पना से नवीन भी बनाया है। इसी तरह सौंदर्य भी 'अनठ रमणीय' की मानवकृत प्रत्यभिज्ञा है। सौंदर्य का एक सूत्र रति के आकर्षण की सीता से जुड़ा है, तो दूसरी ओर विश्वमुदरी (विश्वारामा) प्रकृति की कुतूहल माया से। प्रकृति-रमणीयता में अलस चेतना का कुतूहल रहता है (उदात्त), लेकिन मानवीय एवं मानवकृत सौंदर्य में चेतना का उज्ज्वल बरदान (मुपमा)। ये कवि की ही मस्थापनाएँ हैं। कवि ने दोनो प्रकार के सौंदर्यबोधों को आकर्षण (रति) के रहस्य (प्रकृति), तथा रहस्य के आकर्षण से अनुस्यूत करके मूलभावना और मूलशक्ति इन दो में सौंदर्य के श्री एव मृष्टि वाले स्त्रोत ढूँढ़े हैं। कवि ने मानवीय एवं मानवकृत सौंदर्य को इन्द्रिय-चेतना का विशेष (उज्ज्वलमय) एवं मगलमय (बरदान) कृत्स्न माना है जो आन्तरिक अभिलाषाओं को उद्बुद्ध करता है। कवि ने सौंदर्य के अभिज्ञान को रहस्यमयक

अनुभव के क्षेत्र में भी सवाहित किया है। किन्तु सौंदर्य—साक्षात्कारों के प्रसंगों में कवि के द्वारा रंगों का प्रयोग, रेखाओं की रचना तथा अंगों (नक्षत्रों) का वर्णन कवि के मनोवैज्ञानिक रहस्यों को खोल देता है। प्रसाद ने मूलतः सुकी हुई, बेलदार रेखाओं, बर्तुलाकार उमारों के प्रति आसक्ति दिखाई है। जो उसकी सुकुमार शरीर रचना की कल्पना का द्योतन करती हैं। कवि ने लाल मुख, नीली अलसाई आँखों, काँपते सूखते अधरों, भुजभूलों और हाँफते—उसीस भरते हुए वक्ष के पीन पयोधरों का सर्वाधिक चित्रण किया है। रति क्रियाओं में आलिंगन और चुंबन की अधिकाई है। रंगों में नीला और लाल (अवचे—तन और उत्तेजकता), काला या धनश्याम और धवल (वेदना और उल्लास) के युग्म सर्वाधिक आए हैं। इसी प्रकार रजनी के पिछने प्रहर, तंद्रा, मालस्य, अलसाई, उन्माद, विस्मृति, नील आवरण आदि शब्द महाकाव्य के प्रारंभिक दो तिहाई खंड में भरे पड़े हैं जो कवि के सूक्ष्म आन्तरिक भावों के अवचेतन स्पर्श से पुलकित हो उठे हैं। इन शब्दों में ही कवि का अवचेतन, तथा अर्थमीमांसक मनोविज्ञान (Semantic Psychology) प्रस्फुटित होते हैं। स्वानुभूति को शब्द प्रकट कर सकते हैं, अर्थ नहीं। यही ऐहसास पंडित राज जगन्नाथ को भी हुआ था। अनिवर्चनीय अनुभूति को अभिव्यक्त करने में या तो व्यंजना निल-रती है, अथवा अर्थ भ्रांति। कर्म—सर्ग में मनु के अविवेकगामी कार्य आन्तरिक मनोद्वंद्व मणते हैं। अतः कुछ शब्द मात्र अर्थभ्रांति (Ambivalence) पैदा करते हैं जो अन्यापदेश का मूल बनती है ('श्रृद्धा के उरमाह वचन फिर काम प्रेरणा मिल के, भ्रात अर्थ बन आये आये बने ठाड ये निलके'; तथा 'बन जाता सिद्धांत प्रथम फिर पुष्टि हुआ करती है') ; यथा, सोमपान की मग 'ज्वाला' कर्म की ज्वाला (अतर्दाह) तथा वासना की ज्वाला में परिवर्तित होती है; ज्ञान से सत्य विकृति होनी है ; अनपुंस से अतर्दाह की भ्रांति उत्पन्न होनी है ; सोमपान के क्षण की अमरता सुख की क्षणिकता हो जाती है; अतीत वर्तमान का अभाव हो जाता है; श्रृद्धा का बोध धन हो जाता है; मिलन का अर्पण भोग हो जाता है ; इत्यादि। इन अर्थभ्रांति से ही आगे दुहरे तिहरे प्लेट प्रकट होते हैं और आन्तरिक मनोद्वंद्व ब्रह्माण्ड के अन्यापदेशिक पटल (चित्कोर, कैलाश, सारस्वत नगर आदि।) पर परामनोवैज्ञानिक कार्यकारणत्व का आभास उत्पन्न करते हैं।

सारस्वत नगर में मनुष्य के आत्मपरायेपन का सामाजिक मनोविज्ञान (social Psychology of self alienation) भी परिवर्तित किया जा सकता है। पंतप्र एव विनिरुप, विरमुक्त एव विरमडेने मनु सब सामाजिक

दार्शनिक के रूप में होते हैं। वह पूर्ण दार्शनिक दृष्टिकोण और आदिम कृतज्ञता के बजाय बस एक दार्शनिक के चक्करों में घूमता जाता है। दृष्टि-भित्त सामूहिक चेतना में इस एक छात्र के अनुभव मनु बनने की निरन्तर, निरन्तर और दार्शनिक गति बना पाने। छात्र के अकेलेपन और अजनबीपन के निवारण होते हैं; उनमें समाज तथा दार्शनिक संस्कृति में कोई भी गलत एक श्रेष्ठ गति मिलना-छात्र के आत्मनिर्वाह के लिए अपने स्वार्थ एवं विज्ञान के विरोध करने समर्थ परिणाम में पहुँच हो जाते हैं। सामाजिक आनामों में उनकी यह विफलता (frustration) आक्रामकता (aggression) में प्रतिक्रिया होती है। मनु का अस्तित्ववादी (existential) आत्मनिर्वाह भी है जो बिना मार्ग में श्रद्धा मार्ग तक दृष्टि, अस्तित्व एवं मनु की धरो में भग और बिना के रूप में विस्तृत होता है। यहाँ मनु अस्तित्व की उजाला और नियति के अभिप्राय में रहित है।

आध्यात्मिक अनुभवों का मनोविज्ञान (Psychology of Religious experience) भी दर्शन मार्ग में उन्मीलित होता है। यहाँ फास्तसीय अभ्यासों की निमित्तियाँ हुई हैं। यहाँ मिथकों के सामूहिक अवचेतन का अनुभूति गपान हुआ है और धार्मिक प्रतीक दिवास्वप्नों का इद्रजाल रचते हैं। यहाँ सध्यकारीन दर्शनों का वह चतुर्विध तार्किक यंत्र (logical structure) लागू हो जाता है जिसकी चर्चा इस अध्याय के आरम्भ में हो चुकी है। यह अनुभव रहस्यात्मक एवं लोकोत्तर है जिसमें मनोवैज्ञानिक कार्यकारण शृङ्खला के बजाय समन्वय और उन्मेष का 'प्रकाश' है; इसमें ज्ञान के बजाय स्वानुभव का आह्वान हुआ है; इसमें 'प्रत्यक्ष' के बजाय सुषुप्ति स्वप्न एवं इन्द्र ज्ञान के विचित्र अधिक प्रामाणिक हैं, और इसमें मानवीय अनुभव के घरातल पर दिव्य अनुभवों की पारलौकिकता तथा अनिमानवीयता का आरोपण हुआ है। इस तरह के आध्यात्मिक अनुभवों का क्षेत्र नूतनतास्वीय (एप्पोलोनाजिकल) भी है। अतः इनमें टैबू, मिथक, कर्मकांड जादू, निषेध (इसेस्ट) प्रजाति (sib) आदि के आदिम तत्त्व भी अनुम्यूत हैं। अतः महाकाव्य के इन अंशों में तार्किक, योगिक शासन एवं शैव ढंगों के मेल जोन में त्रिभुवन, त्रिलोक का ऐकीकरण, कलास की मानसी-गौरी, शिवतत्त्व में तीन विश्व सुन्दरी प्रकृति, आनन्द की सामरस्यावस्था आदि के अलौकिक अनुभवों की कोटियाँ उन्मीलित हुई हैं। इनमें यात्रा, मिलन और समाधि परक रूपक दिशाओं में इन अनुभवों के भेद पुलकित एवं उन्मिषित हुए हैं।

इस कड़ी के सबसे अंत में हम परिपूर्ण मनुष्य (Perfect man)

तथा निर्विकल्प मानस (Absolute mind) की धारणाओं का स्तारित रोमांटिक अभिप्रेक पाते हैं। इसे हम प्रसाद का 'अंनमु'सो मानवतावाद कहेंगे। यह इतिहास के सांस्कृतिक बिंबो संस्कृत काव्यो के चरित्रों आध्यात्मिक, आदर्शों तथा कवि की यूतोपियाई आकांक्षाओं के चतुष्टय से रच गया है। इसमें पूर्ण मनुष्य में भोग एवं योग का समन्वय है, उसके अतर्जगत में इन्द्र-विज्ज्ञान का ऐकीकरण है, तथा पूर्णकाम मन का अमृतमय (आनन्द बाता) संगुन ससार है। यह सृष्टि व्यक्ति मोक्ष पर आधारित है और इस सृष्टि का एक नैतिक आदर्श (ethical ideal) है ऐसे निर्विकल्प मानस में सामाजिक प्रतियार्थ कोई असर नहीं करती। सामाजिक यथार्थता का अनिश्चय हो जाता है, और सामाजिक परिवर्तनों की विषमता, पीडा, द्वन्द्व, मर्त्य आदि गमाप्त हो जाते हैं। इस अमूर्त मानवता (abstract humanity) में मूर्त मानवीय यथार्थ, और उसकी वेदना, अभाव तथा पनन सहसा चमत्कार में सरम हो जाते हैं। इस तरह ऐसे परिपूर्ण मनुष्य के निर्विकल्प मानस में देश एवं जाल एवं व्यक्ति एवं धर्म के सभी आमास पर्यवसित हो जाने हैं। यह अग होकर भी अंगी हो जाना है। अस्तु।

अतः 'वामापनी' में मनस्वात और मनोविज्ञान की ये भूविस्तार उदाहरण के लिये एक बहुत बड़े अत्रागमिष विस्तार की अपेक्षा रगती है। पटने इतनी एही दिशाओं की गमगता अनिवार्य है। हमने यही रिया है।



४ | 'काम' और 'रति' की संस्कृति

समाज चलन, सामाजिक प्रशिक्षण, सामाजिक शक्तियों और सामाजिक परिवर्तन के प्रति प्रगाढ़ का दृष्टिकोण रोमांटिक, व्यक्तिमुखी, मनुष्य के नैतिक मोक्ष वांछा, तथा आधुनिक जगत् की हृदयगत एवं विप्लवों से नदेहयुक्त पलायन करने वाला रहा है । हम उनकी विचारधारा (ideology) तथा कल्पनीय (utopia) के अभिधानों में इसे स्पष्ट करेंगे । किन्तु 'काम' के दर्शन तथा मनोविज्ञान के निष्पन्न में प्रगाढ़ ने भावकला और राग-कल्पों की कई अछूनी मादक ऊँचाइयों का स्पर्श किया है । मृष्टिमाया तथा सौंदर्यछाया, और प्रणयगीता तथा आकर्षण त्रीटा के चारों ओरों में उन्होंने अपने 'काम' एवं 'रति' के दर्शनार्थ और मनोविज्ञान का विनयन (कला विभास के द्वारा) प्रदर्शित किया है । कवि का यह इद्रजाल हमें अवश्य मंत्रमुग्ध कर लेता है ।

देशिकरण (allegorization) की शिल्प-विधियाँ अपना कर कवि ने काम के विभिन्न स्वरूपों तथा दशाओं को एक निर्विकल्प, आर्कटाइपल, वैश्वक और चितिनित्य भूमि में अभिप्रेक्षित किया है। इन तीन सर्गों के अलावा शृद्धासर्ग, सघर्षसर्ग, आनन्दसर्ग में भी काम दर्शन के कुछ सूत्र फैले हैं।

हम पहले इन तीन सर्गों की त्रयी की विचार वस्तु (धोम) को सूत्ररूपों में निबद्ध कर लें। ये तीनों सर्ग मधु और माधव काम और रति, पुष्प और नारी, रति और लज्जा—इन चार युगलों को क्रमशः अमूर्त (abstract) एवं प्रतीक (symbol) के द्वारा चरित्रांकित करते हैं। इनमें देश (space) तथा काल (time) के आग्राम शिथिल है। अतः ये धारणाएँ आर्कटाइपल एवं वैश्वक (यूनिवर्सल) भी हो गई हैं। इन सर्गों के ग्रहण के घरातल स्वप्न, अलस चेतना (उपचेतन) तथा अन्तर्निहित छाया (मायावरण या इल्मूजन) वाले हैं जो इनको शिल्प के बिल्कुल नये-नये सामर्थ्यों से समृद्ध कर देते हैं। इनमें से कामसर्ग में 'काम' का दर्शन, वासना सर्ग में सेक्स का क्रांत्यवर्तन तथा लज्जा सर्ग में नारी के समग्र मानस का त्रिचेतन-स्तर पर मनोविज्ञान अभिभावित हुआ है। इस त्रयी में से कामसर्ग में काम का वसतलोक (स्वप्न), वासना में प्रणय लोक (अलस चेतना) और लज्जा सर्ग में नारी का अंतर्लौकिक विकसित हुआ है। इसी को रूपायित करने के निमित्त कामसर्ग में मधुमय वसंत का चित्रण, वासना में देवदारुओं पर चाँदनी का चित्रण और लज्जा सर्ग में नारी के अंतर्भूत अनुभावित नखसिख का सूक्ष्मांकन हुआ है। सम्पूर्ण महाकाव्य में से इस सर्ग - त्रयी में ही इतनी विविधता तथा विपुलता और परिपूर्णता (भी) है।

⑤ शैवाङ्गीत में शिव एवं शक्ति (गौरी) के साथ 'पुष्प' रूप को साक्ष्य दर्शन से, और 'माया' को वेदात्त से ग्रहण किया गया है। इसमें माया भ्रम न होकर शिव की एक शक्ति है जो प्राण शक्ति का स्वरूप धारण करती है। तब वह बुद्धि एवं देह पर निर्भर होती है। अतएव माया बिन् शक्ति द्वारा संचालित होकर विश्व सृष्टि करती है।

इन शैवाङ्गीत दर्शनों में 'नाद' एवं 'बिन्दु' की धारणाएँ प्रकट हुई हैं। सारे विश्वों से मुक्त शिव 'नाद' के प्रतीक को ग्रहण करता है। जब शक्ति से शिव की ओर प्रयाण होता है तब नाद की धारणा उभरती है। और, जब शिव ने शक्ति की ओर प्रयाण होता है तब बिन्दु की धारणा उभरती है जहाँ शिव अहंरूप में प्रकट होता है और बाह्य में फैलता है। यह गदाशिव अवस्था अहं प्रयाण है। नाद में ने नाद और प्रयाण बिन्दु बनते हैं। बिन्दु में त्रिप्राणिक

सन्निव्य होती है। 'बिन्दु' शिव प्रधान है; 'नाद' में शिव शक्ति का सामरस्य है, तथा 'बीज' शक्ति प्रधान है। इस तरह 'बिन्दु' 'बीज' और 'नाद' के प्रतीकों का यह व्यापार रचा गया है।

प्रकाश एवं विमर्श की ऐक्यता को 'काम बिन्दु' माना गया है। यह सूर्य रूप है। विमर्श के अंतर्गत प्रकाश एक श्वेत बिन्दु (चंद्रा) है, तथा प्रकाश के अंतर्गत विमर्श एक लालबिन्दु (अग्नि) है। इस तरह यह एक अर्धविनिमय है। श्वेत बिन्दु और लाल बिन्दु का मिलन ही 'काम' है। ये दोनों बिन्दु काम की 'कला' हैं। अतएव प्रकाश और विमर्श और काम का मिलन 'काम-कला' है। इस कामकला से ही शब्द और वस्तु रूप संपूर्ण 'सृष्टि' उत्पन्न होती है।

'कामायनी' में उल्लेखित प्रतीक-व्यवस्था के बड़े धीरे सकेत हैं जो कथा-सृष्टि में इतिवृत्त होकर फैल गये हैं। आशा सर्ग में सधुर प्राकृतिक भूत के समान मनु में 'अनादि वासना' नवीन होकर जागती है। इसके उपरान्त सारे के व्याज से सार्विक शीतल 'बिन्दु' के दर्शन होते हैं। श्रृद्धा सर्ग में कामवाला श्रृद्धा मनु को समृति-जलनिधि की तरफ से फेंकी हुई एक प्रभावान 'मणि' (प्रकाश का श्वेत बिन्दु) बताती है। श्रृद्धा लविन कला का ज्ञान सीखनी हुई आई है। वह मनु को 'काम' का दर्शन समझाती है। श्रृद्धा अरुण वर्गा (लाल बिन्दु) है। इस तरह 'काम' का संदेश सुन कर मनु और 'कला' का ज्ञान सीखी हुई श्रृद्धा का प्रथम परिचय होना है। (बाद के काम—वामना—लज्जा सर्गों का उपचार अन्य प्रकार का है)। काम सर्ग में त्रिगु लीला का विकास होना है वह 'प्रेम कला' है (यह लीला जिसकी विकास होती वह मूल शक्ति की प्रेम कला)। रहस्य सर्ग में त्रिदिव बिम्ब के त्रिकोण के मध्य बिन्दु मनु बनते हैं। श्रृद्धा प्रिया और जानशक्ति के तीन भूवर्गों को श्रृद्धा अपनी स्मिति से एक

के नद में तिरते रहे, उनकी भारी वासना की सरिता भी मदमत्त प्रवाह था। देवता नित्य विलासी थे। उन्हें निरंतर अनंत-पीड़ा का अनुभव होता था। वे विकल वासना के प्रतिनिधि थे। उनकी ससृति में बेहद मुस केंद्रीभूत हुआ था और शक्ति केन्द्रित हो गई थी। अतः देवमन्त्र के पशु-यज्ञों की पूर्णाङ्गुति की ज्वालाएँ प्रलय सहारियों की मालायें बन गईं। इस तरह वासना की ज्वाला और मुस के स्वायं के कारण ही प्रलय हुआ। मनु पर मूसु और भय की ये काली छायाएँ मंडराती रहती हैं। जब वे आशा सर्ग में पाक यज्ञ करके पुनः कर्मनिरत होते हैं तो उन्हें उन ज्वालाओं की स्मृति का त्रास जकड़ लेता है। लेकिन उनमें मधुर प्राकृतिक भूत के समान वही 'अनादि वासना' नवीन होकर जगती है। यह अनादि वासना रति है जो आकर्षणरूपा है (जो आकर्षण बन हँसती थी रति थी अनादि वासना वही)। यही अनादि वासना (रति) कर्म सर्ग में 'तरल वासना' हो जाती है सोम-मादकता से उत्तेजित होकर (जाग उठी थी तरल वासना मिली रही मादकता)। अतः इस नवीन अर्थात् मानवीय अनादि वासना के जागने पर मनु को अकेलापन और धून्यता पीड़ा देती है। तपस्वी मनु देवसृष्टि की त्रासदी से पाठ सीखकर तप को जीवन सत्य मान लेते हैं। उनकी आदिम स्मृति में काम एक अभिपाप और जगत की ज्वालाओं का मूल है। किन्तु मनु अकेले एक है और प्रकृति वैभव से भरा यह विस्तृत भूखण्ड है।

श्रुद्धा मनु को 'काम' और 'कर्म' की ओर प्रेरित करती है और काम के प्रति उनकी जिज्ञासु को अस्वस्थ मानती है। वह कहती है कि काम से ही महाचिति व्यक्त होकर लीलात्मक आनन्द करती है काम ही विश्व का अभिराम उन्मीलन है जिसमें सभी अनुरक्त होते हैं, काम मगल से मडित होकर श्रेय और सर्ग इच्छा का परिणाम हो जाता है, और काम ईश का रहस्य वरदान है। इस तरह श्रुद्धा काम को स्वार्थ से हटाकर मगल से और शक्तिमय सुख से हटाकर लीलात्मक आनन्द से निबधित कर देती है। कर्म के विषय में भी वह कहती है कि कर्म का भोग तथा भोग का कर्म ही जड का चेतन आनन्द है जिसमें विजय निहित है। अतः काम और कर्म का मिलन मानवता को शक्ति और विजय प्रदान करेगा। श्रुद्धा मनु को देव-परिणामों को दुहराने की निरर्थकता का बोध कराती है। यह देवताओं की शक्ति के बजाय मानव की कामशक्ति का और पशुयज्ञकर्म के बजाय मनुष्य की कर्मविजय का आह्वान करती है। किन्तु यह सब हो कैसे? श्रुद्धा कौन है? क्या वह सहचरी हो सकती है? मनु तो अकेले है; एक आकर्षण होन तपस्वी है!!

इस स्थिति में, रमणीय और शृंगार के विमर्शों में मनु का घोर आत्म-
 लोभ होता है। वे एक पक्षि जैसी के स्वर को मधुमय विनिर्दिष्टता कर
 लेते हैं। उनके कानों में केवल (वाक्) और कर्म (कर्म) का दूसरा-
 ध्वनीय ध्वनि भी गूँगा है। जहाँ काम मनु एवं आनन्दमय हो सकता है,
 वहाँ कर्म कायल और विषय प्रदान करने वाली। उनमें अनुराग और
 उद्वेग जागती है।

इस प्रसिद्धि में वे अपने किन्तु शरीर-रहित होकर कामगर्भ के भव
 पर लब्धगति होते हैं। भृङ्गा के सदृश उनके निरास कानों में गूँगने रहते हैं।
 उनके लब्धनेत्रों में यह सब कुछ गलित हो जाता है। प्रकृति के बाह्य रमणीय
 दृश्य उनके जीवन-वन का मधुमय दमन बन जाते हैं। उन्हें यह पता भी नहीं
 चल पाता कि यह ध्वनि से सब आ गया था। देवताओं के अनन्त वन (आज
 विशेषता कही हुआ वह मनु में पूर्ण अनन्त वन) के अममान यह मानवीय
 मधुमय वन अचानक प्रकट हो गया। वन काम का मेघावृत्ति है। कवि ने
 वसंत का द्वादशशीतल में विषय किया है जिसमें फूल, हँगी, सौरभ, झरनों
 की कलकल कोहिन की कावली और आनन्द-प्रतिध्वनि की गूँज है। प्रसूतों के
 इस माध्यम में कवि जीवन की धूमिलों का एक सांगठिक-सा रचना चाह रहा है
 लेकिन वे अप्रसूत हैं। अब सांगठिक की सम्पूर्णता का आपत्तीकरण करने में
 भटक गई है। किन्तु फूल, हँगी, कलकल, सौरभ और शरीर मयजीवन में मान,
 हास, उत्साह और महीन जागरण की धूमिली भाषणितता प्रेषित कर देते हैं।

दूसरे चरण में मनु में जगती के नील आवरण के रहस्य और सौंदर्य को
 समझने की अनुराग जागती है। अब वे रमणीय दृश्य को अनन्त एवं विराट्

रूप में उद्घाटित होती है। यह सृष्टि एवं सौंदर्य दोनों का रहस्य खोल देती है। इस तरह अपनी इन्द्रियों की चेतना में ही सृष्टि की 'लीला' और 'माया' का अभिज्ञान करते हैं। श्रद्धा ने 'काम' और 'कर्म' की पहचान कराई थी। मनु लीला और माया का अभिज्ञान करते हैं।

इन तीन चरणों में जीवन का अभिज्ञान करके मनु रूप, रस, गंध भरे स्पर्श का पान करने लगते हैं (पीता हूँ, हाँ मैं पीता हूँ यह स्पर्श, रूप, रस, गन्ध भरा)। यह मन की काम प्रवृत्ति है (कामसूत्र, १.२.११)। इस पान की वजह से उनमें स्वप्नों का उन्माद, मादकतामाती नीद, सिविल चेतना छाती जाती है। रजनी के पिदने प्रहरों में वे स्वप्न में डूब जाते हैं।

उन्मादक स्वप्न में उनमें मनोजन्मा काम उदित होता है और वह उनके मन के रगमच (क्रीड़ागार) में मनु को सन्देश देता है। श्रद्धा के काम एवं कर्म के सन्देश सुनने के उपरांत मनु काम के सन्देश सुनते हैं। ऐंप्रिमिक स्पर्श को पीने वाले मनु का काम (मनोज) प्यासा और अनुष्ट है (प्यासा हूँ मैं अब भी प्यासा हूँ सन्तुष्ट ओष से मैं न हुआ)।

पहले काम देवसृष्टि में अपनी भूमिका का स्पष्टीकरण करता है। उसका अतिचार सबको घेर कर उन्मत्त कर रहा था, उसका सकेत बिधान बना था, मोह देवबिताम का विहान बना था और उसका साहचर्य देवविनोद का साधन था। देव उसकी उपासना करते थे और वह देवों का कृतिमय जीवन था। यह अकेले काम की भूमिका थी।

इसके बाद वह रति के साथ की अपनी अतीत भूमिका का निवेदन करता है। जो अनादि वासना उनमें आकर्षण बनकर हँसती थी, वही रति थी। उसकी चाह अव्यक्त प्रकृति के उन्मीलन की भी थी। अतः प्रकृति के जीवन में माधव के मधुहास ने दो मधुर रूप ढाल दिये।

काम कथन है कि हमारे (काम और रति के) युगल से 'मूलशक्ति' उद्भूत हुई। वह मूलशक्ति प्रेमकला थी (यह लीला जिसकी विकास चली वह मूलशक्ति थी प्रेमकला)। उसकी लीला विकसित होने लगी। माधुरी छाया में आकर्षण और मिलन प्रारम्भ हुआ और सृष्टि अपनी भववाली माया में बनी। फलतः प्रत्येक नाश सृष्टि और विस्तेषण समलेप्य हो गया। यह मिलन आकर्षण वक्षत (ऋतुपति) में कृमुमोत्सव के रूप में प्रतिनिधित्व पाता है। इस भूमिका में काम स्वयं कहता है कि सभी ओर दो दो साथ हो गये और हम दोनों (काम-रति) साथी भी झूल चले। हम आकांक्षा-तृप्ति के समन्वय में भूल प्यास से जाग उठे। अतः देवताओं की शाश्वत युवावस्था की रचना में हम

भोनी भाभी गुन्दर मंगल (काम बाणा) मनुष्य में आई है। वह शक्ति की भांगना है, भूत-गुणों की गुंथना है, यह के चेतना में इनकी की धार की है। अगर उगरी जाने की इच्छा है तो सोचनी होगी : "अंतोरे स्वप्न के मन होने के लक्ष्य में मनु के अकथन में मनुष्य भूतवृत्तियों और इच्छाओं की धार का स्वप्न-प्रतीक (dream symbols) के रूप में माना जा सकता है। मनु और शोषण स्वप्नदेवता से जुड़े हैं : "कहीं कौन सा पप पड़वाता है? कहीं, कोई घर उग ग्योनिमयी की कंधे बाणा है?" स्वप्न मंग हो चुका है और गुन्दर प्राची में मदमोदक का रम-रंग (रम-नाटक) हो रहा था।

अब हम श्रद्धा सगं में दिये गये (श्रद्धा के साधन) तथा कामसंग में दिये गये (काम के साधन) के बीच भेद करके कवि के काम के दर्शन का अनुमान कर सकते हैं। श्रद्धा कामबाणा है, जिता की व्यापारी गजान है, कामायनी अपाङ्ग कामगोत्रा होने के कारण उगमें काम के गुण विभेद रंग से विरसित हैं। वह काम की मंगल मानती है, विश्व का अभिराम उन्मीलन मानती है, महाकवि की बहुमत्रग अभिव्यक्ति मानती है जो 'मेमबला' है। वह हृदयमत्ता का गुन्दर सार्य शोभने में व्यस्त है। वह बिजयिनी मानवता की कामना करती है। इसी गुणना में देवमूर्ति का सहज काम लुप्ता विरसित करता है, केवल विनोद का साधन है, हृदयमत्ता के गुन्दर सार्य के शोभी के बजाय रस और मोह को सवि-पानित करने वाला है। कवि ने मूलशक्तिरूप (दिव्य, काम तथा सश्रद्धा काम के बीच भेद करके अपने रोमांटिक आदर्शवादी काम का निरूपण किया है। श्रद्धा काम एवं रति की अमला, गुन्दर और भोलीभावी संतान है। अतः उसमें इन दोनों के विकसित मानवीयरूप के मिलन की प्रतिरूपना कवि ने की है। मूलतः कामायनी के इस स्वरूप में इच्छा श्रद्धा बन जाती है, और व्यक्ति सुम समष्टि मंगल। कवि ने इन दो केंद्रीय बिन्दुओं को धुना है। स्वयं कवि ने काम के इस रूपों को एक सूक्ष्म प्रतीक के द्वारा इंगित कर दिया है। जागने पर मनु के हाथों में देवों के गुधारस की बेल रह जाती है। सोमलता का यह प्रतीक बहुत व्यापक है। यह मानवसृष्टि की बेल (श्रद्धा कथन: बनो संसृति में मूल रहस्य तुम्हीं से फैलेगी वह बेल) से लेकर मनु के पशुयुग में सुख और हिंसा की बेल होती हुई, आनन्द सगं में धर्म के प्रतिनिधि धवल वृषभ (पशु) को ढांकने वाली सोम बेल बन जाती है। जिम्बर ने शिव के नन्दी को आनन्द-युक्त माना है। वेदों में यह निर्भरता और शक्ति का प्रतीक है। वेदों में सोम अमृत्यं (ऋ० ६. ६. ६) कहा गया है जो मनुष्य के पास इला को बांध ले आता है। मनु को सोम सुख, वासना, भोग और हिंसा की ओर ले गया था

मेदिनि महाविष्णु मनु को यह आनन्द (मृग के बजाय) और मोह (मोह के बजाय) की ओर ले जाता है। अब काम पूर्णराम हो जाता है शूद्रा के धारण (वह विष्णु जेना पुनर्जित थी पूर्ण काम की प्रतिमा)। अतएव कवि ने इन मृगरेखाओं के द्वारा अपने काम - दर्शन एवं यौन-आदर्शों को उद्घाटित किया है।

● वासना सर्ग में हृन्तरथ सोम वेस (भृष्टि रहस्य) के साथ मनु उस ज्योतिमयी को पाने के लिये उस पथ की खोज करते हैं। इस सर्ग का विधान यात्रा की प्रगति, तथा मनु एवं शूद्रा, दो के मिलन के हेतु हुआ है। इस सर्ग में काम के ये ही मदेन मनु के बान भर रहे होते हैं (काम के संदेश ये ही भर रहे थे बान)। अतएव इस सर्ग में पिछले सर्ग वाले काम का ही मानवीय एवं मौलिक (ऐंद्रियिक) विचार-गण प्रतीकीकृत हुआ है। जिस तरह काम सर्ग में काम एवं रति 'हम दो' बने थे, उसी तरह इस सर्ग में परस्पर अपरिचित मनु और नारी (शूद्रा) का मिलन होता है और वे भी 'हम दो' बनते हैं। इस तरह वासना सर्ग मानुषी आकर्षण एवं मिलन की व्यावहारिक काम-गीता बन जाता है। उस ज्योतिमयी को पाना ('उस ज्योतिमयी को देव ! कहो कैसे कोई नर पाता है', 'तथा, 'ज्योत्स्ना निर्जर ! ठहरती ही नहीं यह आँख'), और उस तक पहुँचने वाला पथ इन दोनों को लेकर यह सपूर्ण सलिल सर्ग सौंदर्यादि है। कई दृष्टियों से तो यह सर्ग 'कामायनी' का प्रसाद प्रणीत अभिनव काम सूत्र और शू नार रस का छायावादी माट्य शास्त्र भी बन गया है।

इस सर्ग में मनु का अकेला अस्तित्व—शूद्रा से मिलकर—मानव सत्य की सुन्दर सत्ता बनना है अर्थात् अस्तित्व (existence) से सत्ता (essence) का आविर्भाव होता है। यह क्रम कई चरणों में निबधित हुआ है : पहले दो अपरिचित हैं, फिर मनु में आकर्षण (रति) का उदय होता है, फिर दो अपरिचितों का मिलन होता है; फिर मन की अधीर अतृप्ति जागती है; फिर मिलन संगीत गूँजता है, और अन्ततः नारी लज्जा के कारण मौन समर्पण कर देती है।

इस सर्ग का प्रारम्भ नदी तट के क्षितिज में बिजलियों भरे बादलों वाली संध्या से होना है जो सर्गान्त तक चंद्रशालिनी ज्योत्स्ना में बदली होती है। यात्रा करते हुए गृहपति मनु और समर्पित अतिथि ऊँचाईयों में चढ़ते हुए देवदास निकुंज गह्वर आदि भी लौघते हैं। शुभ्र में संध्या का निस्तेज मूर्ध्न्य जलधि में गिरता है और अब में नीहार को पार करके आए हुए ज्योत्स्ना में विषु निकल आता है। प्रखर ज्वालाओं के घात होने के उपरांत चंद्र की शीतल किरणें दोनों

के हृदयों (चित्र) के राग कल्प का भी मूढम इंगित करती हैं। सगं के सुरु में ही कवि कह देता है कि विजयन पथ पर मधुर जीवन खेल खेलने दो हृदय ही (दो पयिकों से) चल पड़े हैं। इस यात्रा का लक्ष्य दो अपरिचितों का मेल है क्योंकि यही नियति चाहती है क्योंकि ये दो परस्पर पूरक हैं (एक गृहपति है दूसरा अधिक, एक प्रश्न है, दूसरा उत्तर, एक जीवन सिंधु है, दूसरा सघु तोत सहर, एक नवल प्रभात, दूसरा स्वर्ण ; और किरण, एक वर्षा का आकाश तो दूसरा किरण रंजित थी घनश्याम)। ये दो अपूर्ण एव अर्धांश मिलकर ही एक पूर्ण एव सर्वांश बनाते हैं। अतिथि में समर्पण का सुनिश्चित भाव पहले से वर्तमान है क्योंकि वह मनु से प्रथम मिलन में ही समर्पण कर चुका है (सम-पण लो सेवा का सार)। मिलन की ललक और पुलक और तड़प को बादल में अबिरत लड़ती हुई दो बिजलियों में इंगित किया गया है जिनमें से कोई एक दूसरे को फाँस नहीं सकती थी। मिलन का दूसरा सूक्ष्म इशारा तुरन्त आगे है। एक ओर धूसर क्षितिज से उठती हुई कालिमा और सूर्य के अंतिम वैभव हीन आलोक का मिलन है, तथा दूसरी ओर शोक भरे कोक बिछुड़ रहे रहे हैं। इस तरह दो की पूरकता, और मिलन के द्वंद्व (बिजलियाँ, कोक) को उभारा गया है।

हृदय की इस प्रतीकारम्भक यात्रा में मनु को नई इच्छा खींचे लिए आ रही है। उनके कानों में काम के संदेश गूँज रहे हैं। अतः मनु अपनी नियति का बंधन मुक्त खेल देखते हैं। अभी वे स्वयं नहीं खेलते।

बिजलियाँ और कोक के प्रतीकों के बाद कवि रमणीय पर पशु का महत्त्व प्रतीक प्रस्तुत करते हैं। यह मनु के मनोविज्ञान को गाढ़े रंगों में रंग देता है। कवि ने पशु की कीड़ा का अकन कालिदास के 'शाकुंतल' के मृग के अनु-रूप किया है। किन्तु पशु का अतिथि के प्रति स्नेह और अतिथि की पशु प्रति समता, और उन दोनों का मधुर मुग्ध विलास मनु में चिंता और निराश के भाव के बाद पहली बार ईर्ष्या उत्पन्न करता है। उनमें अहं और अहंकार का तीव्र प्रबोध होता है। इनसे उत्पन्न स्वाधिकार की मूलप्रवृत्ति (Instinct of Possession) मनु में उभरती है। आशा सगं के अनंत रमणीय 'धोन' के स्थान पर यहाँ मनु में 'मैं ?' 'कहाँ मैं ?' 'तभी मेरी', 'मैं' आदि के प्रश्न संबोधन उगते हैं। मेरिन श्रद्धा के मुकुमार उपचार के कारण उनकी ईर्ष्या का दूषित फल शुरू जाता है। अतः ईर्ष्या के विरोधी भावों के रूप में कवि ने अन्य से सरस गुंदर स्नेह, समता और करुणा की भावनाओं को लिया है। मनु पहली बार यह जान पाते हैं कि विश्व में सरस गुंदर मर्याद विभूति स्नेह

है (जो ममता एवं करुणा से आर्द्र है) । इस तरह मनु को मधुर प्राकृतिक भूख के समान 'अनादि वासना' के बजाय सरल-सुन्दर-'चिरतन स्नेह' का भान होता है (मिल रहा तुमसे चिरंतन स्नेह-सा गभीर) । यहाँ कवि ने सेक्स-टोटेम एवं प्रतीकात्मक कर्मराज के रूप में मनु का अनुप्रवेश कराकर स्नेह-ईर्ष्या, अधिकार कदगा की वृत्तियों का भी अभ्युदय कराया है ।

चिरतन स्नेह का पहला मधु उन्हें यह भी बोध कराता है कि काम के सदेश की 'ज्योतिमयी' तो यही 'ज्योत्स्ना निर्दोर है । मनु अनुभव करते हैं कि अतिथि में कोई छविमान करण रहस्य छिपा है जो पशु तथा पापान सब में नृत्य की नव छद्म भरता है और सबको आलिंगनबद्ध करता है । स्नेहभूना अतिथि मनु को छविधाम लगता है । इस 'छवि' का सौभाग्य गुण दूसरा है । कवि ने 'रमणीयता' और 'सौंदर्य' की उच्चतर ऐस्थेटिक दशाओं को (आशा सगं, एवं सज्जा सगं में) स्पष्ट किया है । यह छवि वासना की मधुर छाया (वासना एवं स्थायीभाव की सधि) और हृदय की सौंदर्य प्रतिमा (अबोध पूर्वा स्मृति) है जिसमें स्वास्थ्य, बल, विश्राम है । यह 'छवि' रमणीयता के यौवनपरक आधार का गहन उद्घाटन है । तो, छवि वासना को स्नेह (अर्थात् ऐस्थेटिक फीलिंग) में रपांतरित करती है । सौंदर्य शास्त्रीय दृष्टि से 'छवि' प्रकृति की रमणीयता तथा मानव कृति के सौंदर्य से भिन्न हृदय की सौंदर्य प्रतिमा अर्थात् कवि के सत्कार का कृतिपूर्व साधारणीकरण है ।

इस गूढ़ और गोपन अन्वेषण की यात्रा में नाम और रूप हैं परिचय व्यर्थ हैं । अतिथि यही कहता है (कहा हंसकर "अतिथि हूँ मैं, और परिचय व्यर्थ) । इसके साथ पुन एक रूपकात्मक भाषा (metaphorical language) मन का मुक्ति और स्वच्छन्द रोमांस का आह्वान कराती है । अतिथि सकेत देता है कि चाँदनी रात निकल आई है (अतिथि के मन की उद्विग्नता शान हो गई है), और वह सरन हंसमुख विधु जलद के लघु खडो का वाहन साज कर बुलाने आया है । यह प्रणय चन्द्रमा है । इस सकेत का पूर्ण प्रतीकी कारण बाद में हुआ है (प्रणय-विधु है खडा नभ में लिये तारबहार) । बादलों के रस में आरुढ़ चन्द्रमा के साग-माथ मनु और अतिथि यात्रा करते हैं । यह यात्रा अन्वेषण ('स्वप्नपथ') में होनी है और यह यात्रा पत्र काम-साधना का है । एक ओर प्रकृति का 'स्वप्नशासन' है जहाँ ऊँचा भिन्नर व्योम का चूबन कर रहा है, चन्द्रिका राग रजित है, देवदारु निरुज मुष्मागत होकर कोमुरी-उत्सव बना रहे हैं, माथवी की गंध से पवन मधुअघ हो गया है, निशा की छाया शिथिल अलसाई पड़ी है और शिथिल बगों की मेख पर सो रही है और

उसी शुरुआत में 'स्वप्नपथ' में हृदय की भावना भ्रति हो गई है। अतः स्नेह अवचेतन से उद्भूत होकर स्वप्निल मादकता में कुछ नये स्वरूपों में विकसित हो रहा है। इसकी भूमिका है मनु के अधीर प्राण, और अतिथि की सन्नीह छवि। अधीरता और भीड़ा का उदय होता है। इसके बाद मनु की अधीरता मढ़ती है, और अतिथि की छोड़ा।

अधीर मनु के मन में छवि के भार दवे अतिथि को देकर स्पृहणीय मयूर अतीत की, याद पुनः जागती है जब मंदिर घन में वासना के गीत गूँजते थे। यह संकेत मनु को उद्विग्न बना देता है। चन्द्रमा का संकेत अतिथि कर चुका है, और देवसंस्कृति की वासना की स्मृति मनु में जागती है। अतः मनु की घमनियों में रक्त का संचार होता है, हृदय में घड़कन कांपती है। यह मनु की नवीन चेतना है जो यज्ञज्वाला की तरह न जलकर शलभ (अग्निकीट) की तरह उत्साह भरी जलती है। इसकी ज्वाला विभिन्न भावोंवाली (रंगीन ज्वाला) है। मनु को इस सूफी प्रतीक के बोध से भी चेतनामय किया गया है। इस भावभूमि पर मनु को अतिथि प्राणसत्ता (हृदयसत्ता से आगे) का सुकुमार मनोहर भेद-सा लगता है। वह एक विश्व-भाषा-कुटुंब की साकार हो जाती है। यह भी एक ध्यान देने योग्य तथ्य है कि सूफी रंगत में ही इस सर्ग में लगभग आदि से अल्पाव तक अतिथि को पुस्तिल हो बताया गया है।

प्राणसत्ता की मधु भूमि पर मनु की अधीरता उनके अधीर मन की 'अतृप्ति' भी हो जाती है। यह रतिविहीनता का भागवत है अर्थात् मनु में काम की वासना के जागरण के बाद रति का अभाव जायता है। अतिथि मनु की अतृप्ति, क्षोभयुक्त उन्माद, उच्छ्वास मय सवाद (संचारी भावों) को पढ़ लेती है। वह पुनः रूपकात्मक भाषा में एक दूसरा संकेत देती है : यह अनुभव अनिर्वचनीय है (मन कहो पूछो न कुछ, देखो न कौंसी मौन, विमल राका मूर्ति बनकर स्तब्ध बैठा कौन)। यह मौन दर्शन है। सामने विमल राका मूर्ति-सा कौन बैठा है। यह विमल राका-मूर्ति अतिथि का आत्मरूपक है। चारों ओर विमल मतवाली प्रकृति का मौल आवरण शिथिल हो जाता है और सुन्दर तामरस चरणों पर राशि राशि नखन कुमुमों की अर्चना बिखर पड़ती है। यह समर्पण का संकेत है। मनु यामिनी (विमल राका मूर्ति) का रूप निरखते जाते हैं और (काम के संदेश के उपरांत) मितन का संगीत होने लगता है।

मनु के अधीर मन की अतृप्ति के उद्दाम वेग एवं आवेश (छूटी हुई चिन्ताधियाँ, उद्भांत, उत्तेजना, मयूर घमणी उन्माद, विषम, अशांतवश)

का सम्मान करने के लिये ही जहाँ योग्य मान एवं मन विनीत हो जाते हैं। मनु जन्मा हो जाते हैं। किन्तु मनु देवता है कि ज्योत्स्ना निर्जर सा कल्पित और विमलमन्मथी प्रकृति में पड़ी ज्योत्स्ना आकाशदेवात्मक स्वरूप में होती है। वे यह भी देखते हैं कि कल्पित द्वारा दिग्गता गया जलदरपाश्वर्य चन्द्रमा प्रकाश विद्यु में स्फूर्तिमान हो गया है और वह तारकहार बिरे हुए उन दोनों के मिलाप के लिये जानुर गड़ा है। उन्हें याद आता है कि जो काम बनायी और जिम्मा मधुर नाम श्रद्धा या और जिम्मा फूलों में अर्चना की जाती थी, वही ओ (स्फूर्तिमान होकर) यह 'रम्य नारी-मूर्ति' है। यह अपनी मुकुमारता में रम्य नारी-मूर्ति है। इस तरह विमल राधा मूर्ति का रागात्मक स्थापत्य रम्य राधा मूर्ति में हो जाता है। मनु को यह अनुभव होता है कि रम्य नारी-मूर्ति के सामने वे एक शिशु में लोटे हैं जो आज तक गान होकर भटकता था (मैं पुरुष शिशु-मा भटकता आज तक था गान)। मनु को यह भी अनुभव होता है कि नारी विजयिनी तो दीगनी थी। काम रहस्य का यह शूकतम मनोवैज्ञानिक रहस्य है कि आत्ममग्न के विभोर क्षणों में पुरुष नारी की गोद में एक नये शिशु-मा हो जाता है। आश्चर्य और हर्ष है कि प्रसाद ने इस क्षण को भी पाम दिया (एक सचना या न बोई दूसरे को पाम)। अतः यहाँ केन्द्रीभूत गुण (देवगुण) के बजाय माधना की स्फूर्ति केन्द्रीभूत होती है (हृद केन्द्रीभूत-सी है माधना की स्फूर्ति)। और, मनु अपनी चेतना का समर्पण दान कर देते हैं रम्यनारी मूर्ति के सम्मुख 'अब अनिधि 'विश्वरात्री', 'सुन्दरीनारी' और 'जगत की मान' होकर साक्षर हो उठता है। काम गीता में दोनों को शिशु-बालिका या बना दिया ।। एक अदभुत उन्मीलन ।।

पुरुष ने अपनी चेतना का समर्पण किया (सायद हृदय का नहीं) कलतः सफल मुकुमारता में दृढ़ रहने वाली रम्यनारीमूर्ति पुरुष के इस नर्ममय उपचार से सद्वर मुकुमारता के भार ही सन्नीह झुक चली। उनमें सार्विक अनुभाव एवं अत्यन्त अलंकार प्रकट हो जाते हैं। झुकी नासिका नोक, गिर रही पलकों, आकर्षण भूलता, बदब-सा लिला पुनक, गद्-गद् बचन, लज्जा, सन्तित कर्ण कपोल, आदि। कवि ने ब्रीडा की नारीत्व का 'मूल मधु अनुभाव' कहा है। यही मधु अनुभाव उसके भीतर हल उठता है। अतः ब्रीडा-चिता-उल्लास से मिलकर हृदय का आनन्द 'रास' करने लगता है। यह मधुर अनुभाव ही अगले लज्जा सर्ग का बीज बनता है। इस सर्ग में 'अतिथि नारी' की रचना अनुभावरूप अलंकारों से हुई है। यह प्रयोग एक परम्परा का अनूठा नवीनीकरण है।

नारी को एक चिता भी व्याकुल करती है। आज का आदिम एवं

विरंगन समर्पण करी दुर्बल नारी-हृदय के निचे विरंगन बगन न बन जाय !
 वह पुरुष का वह दान क्या से सवेगी त्रिमे उपभोग करने में प्राण बिरन हों !
 इस बिंदु मे नारी के मनोविज्ञान (मूल मधु अनुभाव) की सतिन धारा फूट
 निकसती है लज्जा सगं में ।

प्रसाद मे 'हृदय के आनन्द गान का राग' नामक एक मौलिक धारणा
 पैदा की है (आनन्द सगं में विश्व सुन्दरी प्रकृति के 'राग राग' की धारणा
 भी इसी तरह की है) यहाँ राग की वैष्णव मधुरोपासना बानी ध्याएँ भी
 प्यूसी है । रस समूह को राग कहने है (रगानां समूहो राग) । राग में वृष्ण ही
 अनेक वृष्ण के रूप में गोचर होते हैं । यहाँ नारी का हृदय अनेक स्त्री में उन्मीलित
 हुआ है । रास गोपियाँ करता है । यहाँ श्रीरा, विरा, उल्गास और अनेक मधु
 अनुभाव नारी के हृदयदेन में आनन्द राग कर रहे हैं । राग में चन्द्र की
 चन्द्रिमा पर मुग्ध होकर वृष्ण गोपियों के साथ व्रीडा एवं रङ्गमलीना करते हैं ।
 यहाँ मनु और नारी चन्द्र की चन्द्रिमा में मुग्ध होकर मधुर जीवन खेल (लीला,
 व्रीडा) करते हैं । मनु के ससर्ग से इन प्रणय लीलाओं में यह रस समूह
 (रास) उत्पन्न होता । अतः सपूर्ण वागना सगं इस अखिली धारणा के आलोक
 में एक अभिनव प्रणय-रास की विकृति प्राप्त कर लेता है ।

सारांश में, हम कह सकते हैं कि यह सगं विरंगन (पुरुषत्व भी) और
 विरंगन नारी (नारीत्व भी) की शाश्वत और विविध प्रणयलीला का
 विकास है । यहाँ काम तात्त्विक अनादि वासना (लुप्ता, वासना, प्रादकता,
 सासता, अधीरता आदि) शनैः शनैः काव्यशास्त्रीय रति (विभावानुभावादि)
 हो गई है । इस सगं मे अनादि वासना का रूपांतरण विरंगन स्नेह में हुआ
 है । इसमें एक ओर 'प्रकृति' (विभव मतवाली प्रकृति) तथा 'रम्य नारी
 मूर्ति' तथा 'सृष्टि' का हास, गान, नृत्य, सास आदि है तो दूसरी ओर अधीर
 मन की उद्विग्नता है । यहाँ दो विजलियो, दो कोकों, पशु, अग्निशलभ, विषु,
 भिगल राजा भति आदि के सकेतो का मन्दर मधुर मल. नवीन प्रतीको तथा

रवि का स्वरूप है। इस सगं में रवि-जन्मा नारी और उसकी अंतर्गत सत्ता लज्जा के स्वरूप में है। नारी मनु अनुसंधित है। इसमें नारी की अंतर्गतता का स्वरूप-विशेष है। तत्त्वज्ञान-काम्य में जैसा ही है : पहले नारी स्वयं की शक्ति को स्थापना करने में कुतूहल करती है, इसके बाद उसका ही स्वरूप-विशेष उभर कर उसकी ही शक्ति-प्रतिमा उभर देती है। काम सगं में मनु को काम ने स्वयं के उभर दिये थे। इस सगं में गोपूनि और सध्या के घूमिल पद में नारी की शक्ति-प्रतिमा उभर देती। बानना सगं में 'द्वि' की धारणा प्रमुख हुई है, और इस सगं में सौंदर्य की धारणा प्रमुख हुई है। इस सगं से पहले वेद में मनु काम बाना को 'शृद्धा' नाम से याद करते हैं केवल एक बार। इस सगं में लज्जा निश्चित रूप में नारी को 'वेद-शृद्धा' घोषित कर देती है। इसके उपरांत मारे सगं में 'शृद्धा' का कामायनी नाम ही चलता है। यह नाम-प्रतीकीकरण भी महत्त्वपूर्ण है। कवि ने इसके लिये कालिदास से भी प्रेरणा ली है।

इस सगं के केन्द्र में रवि, लज्जा एवं नारी की अमूर्त धारणाएँ हैं। तत्त्वज्ञानी सौन्दर्य के लिये कवि ने नारी के चिरन नारीत्व (eternal feminine) में प्रतीकीकृत किया है, तथा अमूर्त रवि का मानवीकरण (personification) किया है। इस सगं में नारी की चित्ति (psyche) उसके रवि मनोविज्ञान (मेकम-जाद-बोनाजी), उसकी रमणीयता (रूमनहूड) और उसके अनलॉक (इनर वर्ल्ड) की जिनकी मृदुलता और भावुकता और रागात्मकता के साथ प्रसाद ने निश्चित किया है, वैसा हिन्दी में अन्य दूसरा कवि नहीं कर पाया है। अनलॉक धनानंद, आत्म बोधा में अवश्य कुछ गहराई छुई है तथापि उनका बोध बोरमबोम मध्यवर्तीन था। प्रसाद भी नारी के इस अनलॉक को अंकित करने में अपने रोमांटिक आदर्शवाद तथा दार्शनिक मध्यवर्तीनवाद के दृष्टिकोण में बंधे हैं जिसमें उनकी 'रम्य नारी मूर्ति' परिपूर्ण एवं समसामयिक भी नहीं हो पाई।

इस सगं में नारी एक शक्ति (स्वभावज अलंकार) बाला अर्थात् अंकुरित जीवन (जिसमें लज्जा एवं काम की समरति हो) के रूप में अपनी ही मुख अंतर्ध्याया अर्थात् लज्जा का विबोध करती है। नारी को अनुभूति होती है कि 'यह कौन' (लज्जा) माया में लिपटी बढती चली आ रही है (माया में लिपटी होने के कारण यह चित्ति शक्ति को अवगुंठित करके रति से लज्जा हो गई है और नारी को कई स्वभावज अलंकारों से श्रु गारित कर रही है।) यह (लज्जा) माधव के कृतज्ञ से पूर्ण [अधरों पर जैंगली धरे हुए—]

आलिंगन का जादू पढ़ती है। यह इन्द्रजाल के कण बिखराने वाले पुलक (रोमांच) रूपी कदंबों की माला अन्तर में पहना देती है और अपना वरदान सदृश क्षीना-नीला-हल्का अंचल डाल देती है। इस मर्म प्रक्रिया से नारी रति में अग्रापदेशित हो जाती है।

वरदान के द्वारा परिवर्तित चित्तिजगत् वाली नारी (रति) में पूर्ववर्ती सगं की प्रगल्भता (किसी प्रकार की शका न होना), शोभा (शारीरिक शोभा), कांति (विलास से बढ़ी हुई शोभा) औदार्य (सदा विनय भाव), धैर्य (आरमशलाघा से मुक्त अचंचल मनोवृत्ति) आदि अयत्नज अलंकारों के स्थान पर कई स्वभाव अनुभावालंकार (विलास, कुतूहल, चकित मद, ललित, विहृत आदि) उद्भूत हो उठते हैं। ये सब नारी की आंतरिक रति के शृंगार हैं जिन्हें कवि ने छायावादी अप्रस्तुत विधानों और उत्प्रेक्षाओं और लाक्षणिकता के द्वारा अभिव्यंजित किया है। इस प्रसंग में उन्होंने एक और प्रयोग किया है। नारी के इन अनुभावालंकारों को आपस में धुलामिता कर अनुभूति (फीलिंग) और संवेदना (सेंसेशन) को प्रकट करने वाली भाषा की रचना की है। इस भाषा की खोज थोड़ा आगे चलकर मोन्दर्य के मूर्तीकरण में अपनी गिड़ि प्राप्त करती है। लज्जा के अतप्रवेस के कारण नारी के सब अंग मोम-मे हो जाते हैं और वह कोमलता में घल खाने लगती है (ललित); यह अपने में सिमिट सी रहती है (सकोष); उसकी तरल हँसी स्मित बन जाती है और नयनों में झंकापन आ जाता है (हाव); उसके यौवन में मुस की अभिजापाएँ जाग जाती हैं (केल); छूने में हिषक होती है और देखने में पलकों आँसो पर झुकी हुई (धीड़ा) और कलरव परिहास भरी शूँजे अँधरो पर आकर रुक जाती हैं (किलकिचित्); रोमासी सकेतो से मना करती है और भीहो की काली रेखा बनकर भ्रमिष्ठ हो जाती है (बिनास)। इन कारणों से नारी स्व-प्रवणद मो देती है। यह चेतना-सकोष उसे रस के निशंर में घँसकर आनन्द शिखर की ओर बढ़ने से रोक रहा है (काव्य शास्त्रीय एम्पूजन)। नारी की चित्ति (psyche) को इस अवस्था में स्वप्नित, भ्रमिष्ठ और अव्यवस्थित बना दिया है। इस लाक्षणिक भाषा की दूसरी मध्यमावृत्ति भी है। इस वर्णन में दस सौंदर्य गुणों का समावेश भी हुआ है। इसमें शरीर की विभिन्न अवयवों की रेखाओं में स्पष्ट होने वाला 'रूप' है, आँसों की विभिन्न प्रकार से मूल करने वाले 'वर्ण' हैं (यह [चिरणों का] अलग जिनना हुआ-जा जिनने तोरभ से सना हुआ); विभिन्न प्रकार के चाकचिक्क में जाग्न तितमिनाने वाली 'प्रभा' है (प्रपन्न देखती हूँ सब ओ बढ़ बनना जाना है मयना); अंधरों

पर सहज भाव से खेलती रहने वाली आवर्षण हंसी का 'राग' है (स्मित बन जाती है तरल हंसी); फूलों के समान मृदुल और कोमल 'आभिजात्य' है (सब अंग मोम से बनते हैं कोमलता में बल खाती हैं); यौवन जनित उल्लास से प्रकट होने वाली विभ्रम-विलास चेष्टाएँ 'विलासिता' है (छूने में हिचक, देखने में पनकें आँखों पर झुकती हैं; कमरव परिहास भरी गूँजे अघोर तक सहसा रुकती है); धारीरिक अवयवों को चन्द्रमा के समान आह्लादित करने वाला 'सावण्य' है, 'छाया' है और सहृदयों को आकर्षित करने वाला 'सौभाग्य' है । (प० हजारि प्रसाद द्विवेदी : "मेघदूत— एक पुरानी कहानी" पृ० २१, १२३, संस्करण १९३७) ।

अतएव इस हृदय परवशता ने उसकी नैसर्गिक रति की सारी स्वतंत्रता छीन ली है (स्वच्छन्द मुमन जो खिले रहे जीवन बन से ही बीन रही) ।

अब लज्जा रति (नारी) के इस लाघ्न का प्रत्युत्तर देती है । वह भी काम की तरह अपनी आत्मकथा कहती है कि मैं देखभूषिणी की वह रति रानी हूँ जो अपने प्रिय काम (पंचबाण) से वंचित हो गई । मैं अपनी अतृप्ति से वंचित होकर एक दीन 'आवर्जना-मूर्ति' बन गई । अब मैं एक अतीत असफल हूँ जो अपने अनुभवों में अवशिष्ट रह गई हूँ । अतः मैं लीला-विलास की खेद भरी अवसादमयी श्रमशक्तिता से दीन आवर्जना-मूर्ति हूँ ।

इसके बाद लज्जा अपने प्रियाघर्म (कवश) बताती है : मैं पंचबाण से वंचित आरम अतृप्ति हूँ । अब मैं रति की प्रतिकृति हो गई हूँ, और प्रतिकृति हूँ । मैं शालीनता सिखाती हूँ; चंचल किशोर मुन्दरता की रखवाली करती रहनी हूँ; सरल कपोलों की लाली और आँखों का अवनत पलक मन की मरोड़ होनी हूँ; मैं वह हस्ती से मसलन हूँ जो कानों की लाली बनती हूँ । मैं

रंजन-गुण का विन्यास है जो हमें स्वमेव आकृष्ट करता है। यह आन्तरिक वशीकरण धर्म सौभाग्य है। यह इन दोनों सुन्दरताओं के रूप, वर्ण, राग और विलासित में धुल गया। पंचबाण से वंचित रति के अभाव को लज्जा नारी में इद्रजाल और कुहक के द्वारा भरती है। इस तरह इन दो लघु सौन्दर्य-भेदों का सौंदर्यतत्त्व विनियोजित हुआ है।

इसी सदभं में लज्जा एक महत्तर 'सौंदर्य' का भी अभिधान करती है जिसकी धात्री वह स्वयं हो बताती है। यह 'चपल सौंदर्य' चेतना का उज्ज्वल धरदान है और इसमें अनंत अभिलाषा के स्वप्न जागते रहते हैं। इसी के स्त्रेण प्रतिरूप (फेमिनीन फॉर्म) मातवाली सुन्दरता तथा चपल किशोर सुन्दरता है। इस सौंदर्य में लज्जा गौरव-महिमा का सनिवेश करती है तथा आतुरता के दुष्परिणामों से बचने का विवेक देती है। सौंदर्य के इस विन्यास में जो सौंदर्य-गुण प्राप्त किये गये हैं वे कथा-मृष्टि से भी संलग्न हैं। यह एक गूढ़ उद्घाटन है। इस तरह 'चेतना के उज्ज्वल धरदान रूप चपल सौंदर्य' का स्वरूप कथानक का पर्यावरण ढालता है। लज्जा इस कथा यात्रा के सकेत देती है। इस सौंदर्य का विनयन कब से होता आ रहा : यह अबर चुंड़ी हिमशृंगों से कलरव कोलाहल साथ लिए आ रहा है (देख लो, ऊँचे शिखर का श्योम धुवन व्यस्त), इसमें विद्युत की प्राणमयी धारा उन्माद लिये बहती है (अतरिक्त के मधु उत्सव के विद्युत्कण मिले शनकते से); इसमें मगत कुंदुम की ग्री है जिसमें ऊषा की सासी निरारी है (ऊषा की राजत गुनामी जो धुलती है नीले अबर में), इसमें भोला गुहाय इडलाता है; यह बल्ल्याणनारी आनन्दपर्मा है; इसका स्वर वगत में गिर-सा है (कथा तुम्हें देश कर आने में मत्तवामी कोयल बोली थी); इसके वरुण स्वर मूर्च्छना उत्पन्न करने हैं और आँगो में रमणीय रूप बन कर डगते हैं (सौंदर्यमयी चपल इतियाँ बन कर रहस्य हैं नाच रही; मेरी आँगों की रोश वही आगे बढ़ने में जाँच रही); यह मयनों में रग भरता है; इसमें अतुरति (वगत) का हिनोत भरा है (प्रवेक मात विनयन भी सज्जित हूँ, बन मृष्टि रही, अतुरति के घर कुमुभोगध धा—); यह मानस की सहरो परने मय चदिवा गा निज नम्रा है (उगोयता गो निज न आई पार कर मोनार), इसके अतिनयन में नृत्यों की कोमल गल-दिदी बिगलनी है और श्यामन के कुंदुम-चदन में अरना महरर, विनायी है (नयन विनया धा उगी में नयन विनयो नृत्य, दिवा करने आई व महरर, गुनवा नृत्य), इसका त्रय दोन प्रहति गुनगी है (विजिदिगीजी दीनगे गुन आतुरति की राँगी) और इनमे मय के गुन-गुन विनयन मान रोगन नम्रा है (कपुन जोरा विन

विष्णु रूप में उद्भूत, हृदय का आनन्द कूटन नगा करने राग) । अतः चेतना के ऐसे उद्भूत बन्धन को 'सौंदर्य' कहते हैं ।

इस निम्नरूप में स्पष्ट है कि कवि ने 'प्रकृति' की 'अनन्य रमणीयता' से वाग्म्य-मन्त्रात्मि 'रवि' (वाग्म्य मन्त्र) का विधान किया ; और तदुपरान्त 'रवि' से चेतना हृदय के मन्दन, श्री, मोभाग्य, वत्स्याण आदि से महित आनन्द पर्वों 'सौंदर्य' का विधान किया । इस सौंदर्य तत्त्व में मूल शक्ति, मूल भाव (अभाव) और मूल चिन्ति वाम है जिससे कवि ने ऋतुपति, माधव (चैत्र), मधु (वैशाख); वसन्त, रति और प्रीति की रेखाओं में रचित और अंकित किया है । यह प्रपार का सौंदर्य साम्प्रोय (ऐम्पेटिव) बोध है । इसमें वैष्णवों का महा-भाव (सीता और राम रूप में), जैवों का परमभोग (चित्ति, इच्छा, आनन्द, माया, रूप में) और सम्पूर्ण के सौंदर्यबोध शास्त्रियों की आद्य रस (शृंगार रस) का सीतानिजेन यह जगत् सयुक्त हो गया है । इसमें अनादि वासना चिरतन स्नेह में डबीभूत हुई है, और चिरतन स्नेह अनन्त अभिलाषा की सुप्त इच्छाओं में डूब चुकी है (जिसमें अनन्त अभिलाषाओं के सपने सब जगते रहते हैं) । इसमें मूल शक्ति (रति + वान = कामकला, या प्रेमकला) की प्रति-रूति लज्जा की अभाव पूर्ति की प्रक्रिया का योग दान कवि की अपनी सवितृ है । लज्जा 'मनन सौंदर्य' की धात्री है और वह इस आनसा बोध में गौरव महिमा गिगलानी है, वह 'मनवासी सुन्दरता' की मानविमोचिका है और इस आनसाबोध में शालीनता मिरगानी है, तथा वह 'किशोर सुन्दरता' की रमवासी करने वाली है और इस आनसा बोध में रंजन करती है । और, सबसे अन्त में : यह सौंदर्य तत्त्व चपल, चबन, किशोर है । ये विशेषण सहृदय के क्षण-क्षण नवीन होने चित्त की द्रुति, दीप्ति एवं द्रवण का समिधण कराते हैं । हमें तो यह भी समझा है कि यहाँ नारी एक सौंदर्य कृति तत्त्व (arte fact) हो गई है, तथा लज्जा एक जागरूक आभिजात सहृदय-हृदय !

इस लज्जाकील रतिरूपा नारी का सौंदर्यबोधधारमक उन्मेष तो यथावत् है ही । यही उनकी 'रम्यनारी मूर्ति' का चिरतन बिम्ब है जो उनकी सारी श्रेष्ठ कृतियों में प्रतिबिम्बित हुआ है । लेकिन जीवन और समाज की भूमिकाओं में यही बिम्ब नारी को 'केवल शृद्धा' या अम्भरा, या देवी या आश्रिता बना देता है । प्रसाद इस अतिविरोध को आदर्श के द्वारा सुलझाते रहे हैं । किन्तु यह मध्यकालीन आदर्श है, पुराणों, मस्कृत काव्य नाटकों द्वारा पोषित और संस्कारित आदर्श । यह नारी इस क्षेत्र में अवक्ष लज्जा से अगता महान् प्रश्न पूछती है : 'हाँ यह तो ठीक है । परन्तु यह भी बताओगी कि मेरे जीवन का पथ क्या

है ? और मर्त्य की इस भंजरी रात में मेरे गामाजिक ज्ञान की दिता
(भाग्योन्मयी देना) क्या है ?

रीढ़ में ही प्रान धनु मे काम मे गुमे थे : 'जामना के राग बौन-
वक गट्टवना है ? उम ग्योतिमयी को कोई मर बंने गाता है ?' कामना मुने में
इस हृदय गम की छाया और ग्योतिमयी नारी (गुला) को पाने की साधना
प्रकाशित हुई है । सिन्धु मयनन और मितन के बाद नारी मर्त्य (समाज)
में अपने जीवन गम को गुपती है । यह प्रान एक महान् ऐतिहासिक एवं सामा-
जिक समस्या भी है । सत्यमस्ति रनिष्ठा नारी स्वयं अपनी सीमाओं तथा
मनोवृत्तियों (एटीच्यूट्स) का बचन करती है ।

नारी 'आज' गमता पाई है कि वह दुर्बल है, दान से सजने में अशम है
(आह में दुर्बल, कहो क्या से सट्टीये दान !) । वह इस दुर्बलता में ही नारी
है (अग्यपा गहले 'विगत विचार अनिवि' थी) । अवयवों की सुन्दर कोमलता
के कारण ही वह सचने हारी है, वह अपने मानस की गहराई में निस्संजल
होकर खिचती है । वह आयेगमयी है । अतः विगतनहीन (सोच विचार न कर
सकती) है । वह सर्वस्व समर्पण करने की ममता में बंधी है ताकि विश्वास
के महावृक्ष की छाया में पड़ी रहे और संतुलन खोकर नर-तत्व से अपनी भुज-
सता फौता कर झूले-सी झांके खाती रहे, और अपने स्वप्नलोक की सुन्दरता
छोड़कर जागरण के यथार्थ में आने की चाह न रहे । वह केवल दान देना
चाहती है ग्रहण करना कुछ भी नहीं । अतः उसके अर्पण में केवल उत्सर्ग धल
कता है, कुछ और नहीं । वह स्वप्न पूछनी है कि नारी-जीवन का बिज क्या
यही है ? नारी की दुर्बलता तो जैविक(बायोलॉजिकल) है; लेकिन निस्संजलता,
कोमल निरीहता, सर्वस्व समर्पण, निष्क्रिय स्वप्नवर्षा उसका पर्यावरणमूलक चरित्र
(एन्वायमेंटल कंडिशनर) है । और, यह चरित्र कई सताब्दियों वाली मध्यकालीन
सामंतीय संस्कृति की देन है । सामंतीय संस्कृति में नारी पुरुष आधिता, काम-
मष्टि, सुकुमार, भवला, दुर्बल, मंदमति, अभुयंम्पशा, कामिनी, सपिणी, देवी आदि
न जाने क्या क्या थी । वह समान, स्वावलंबिनी और मानवी ही नहीं थी । वह सुख
भोग्य नारी(woman of pleasure) तथा कर्तव्यमयी नारी(woman of
duty) ही थी । कवि ने उसकी इन दो मध्यकालीन सामाजिक भूमिकाओं का
ही रोमांटिक आदर्शोत्तरण कर डाता है । फलतः यह बिज उनकी विचारधारा
तथा स्वर्णमुगीन दिवास्वप्नों में बिखर कर धुंधला हो गया है । भोग और योग
की समानुरक्ति की साधना करने वाली उनकी नारी केवल आँसुओं की ताकत
रखती है ।

गरम का यही उगार है कि नारी को पढ़ने ही अपने संस्कार रूपी अधु-
 न्त में अपने जीवन के अपने दान का धरोहर है। (अतः उगारा स्वागत एवं स्वा-
 गत ही जीवन पथ अर्थात्तीय है)। अतः वह 'वेबन श्रद्धा' है और उसे विश्वा-
 सपूर्ण विमान्य के पगल में आश्रित होकर जीवन के सुन्दर ममल में पीछ-
 छोड़ती रहने रहना है। यह मर्यादाहीन गुण मर्यादों की समृद्धि के कवि
 कालिदास के आदर्श जीवन का भाषाबुद्ध है जिसमें अकाली की श्रद्धा तथा
 संसार की विश्वास का बनाकर उनकी यचना की गई है। कामायनी की मिथकीय
 या ऐतिहासिक या स्वाभाविक स्थितियों में यह धारणा बहुत पीछे खींच ले जाती है
 जिसे आपुनिक युग में सामंतीय बोध रहेगे। कवि ने नारी का पगल वाला पथ
 बनाने के बाद आत्मिक रंगा भी बनाई है कि उसे आंगू से भीगे आंचल पर
 मन का सब कुछ रसना होगा, तथा इसके बावजूद भी हँसते हँसते अपने हृदय

के अंतर्द्वंद्वों को दबाने का संधिपत्र लिखना होगा। अंतर्द्वंद्व से विहीन नारीत्व मात्र श्रृद्धा होगा। पगतल में पीयूष-स्रोत सी बहने वाली श्रृद्धा मात्र वांछुओं की धारा होगी। प्रसाद यही चाहते थे। 'कामायनी' में यही किया। दर्शनसर्ग तक वह श्रृद्धा को वह कथापात्र बनाकर रखता है और तदुपरान्त उसे त्रिपुर सुन्दरी, पूर्णकाम की प्रतिमा, शिव की शक्ति (तत्त्व) आदि धार्मिक-दार्शनिक प्रतीकों में ढालकर चायबी और देवी-सा बना देता है। वह नारी और सामाजिक मनुष्य नहीं रह जाती। कर्म सर्ग में एक स्थल पर वह अवश्य मनुष्य बनती है जब सुरति उत्तेजना से उसके अघर सूखते हैं और वह भादक सोमसुरा पीकर नूतन भाव जगाये हुए स्फूर्तिमयी हो जाती है ('स्फूर्तिमयी हो चली बिना वा नूतन भाव जगाये'—पांडुलिपि के एक अंश से उद्धृत।) इस अवसर पर वह प्राण को ढँकने वाला सज्जा का आवरण उतार फेंकती है और पुनः अपने 'चिरतन नारीत्व' को प्राप्त करती है। रति सुख के समय उसमें केलि और किसकिंचित् उदित होते हैं : एक रक्त खोसाने वाले व्याकुल चुंबन के साथ वे मिथुन हो जाते हैं और श्रृद्धा के 'रोम रोम चिनगारी-से हो जाते हैं, सघन जघन धहराते हैं, शिथिल वेणी खुली पड़ती है और पसक अश्रु भर लाते हैं, (—पांडुलिपि का कटा हुआ अंश)। कवि के अनुसार श्रृद्धा की पलभर की इस चंचलता ने हृदय का स्वाधिकार खो दिया (ईर्ष्या सर्ग)। इसकी टिप्पणी अनापेक्षित है।

● कामशक्ति के क्रिया एवं ज्ञान के अक्षों पर हम दूसरी सशक्त नारी को उभरते हुए पाते हैं। वह इडा है। हमारे विचार से पूर्णकाम और चिरतन नारीत्व इन दो ध्रुवों की द्विआत्मक एकता है। कवि अततः काम और चितन ने मुक्त भाषा 'भावमयी नारी' को आदर्श मानता है। प्रसाद का सामाजिक विकास इतना ही हुआ है कि वे रम्य नारी के स्थान पर भावमयी नारी का अभिप्रेक कर सके हैं। यह उनके अतविरोध का ही प्रसार है। मही हम केवल काम एवं रति के हाशियों में आई ईडा का ही निरूपण करेंगे। इसके पहले हम मनु के माध्यम से की गई काम की आलोचना का भी जिक्र कर दें क्योंकि यह आगे सहायता करेगी। काम ने मनु को भ्रम में डालकर जीवन का गुप्त एवं विश्राम छीन लिया है, उनके अनुसार काम में अभिपाप-ताप की बही। (देवगृष्टि से चली आ रही—) ज्वाला जल रही है जिसमें मनु के अंग और मन, दोनों झुलसे हैं। मनु अनुभव करते हैं कि श्रृद्धा बिना वे 'पूर्णकाम' नहीं हो सके, अर्थात् वे सश्रृद्ध नाम की साधना नहीं कर सके, अर्थात्

मनु पूछने है मुम बिगकी हो ? इडा इमका मोषा उत्तर नहीं देरी । वे
 नृपति की तरह-मे हो स्वापिवाग चाहने है और बहने है कि 'प्रजा मेरी नहीं
 है, मुम मेरी रानी हो । मेरी नृपति करो । अपने मणु अघरो के रग मे मेरी
 प्याग दुबालो ।' मनु का नर-ननु हवार उठता है । वे आनिगन करते हैं ।
 यह एक अनिचारी मनु और उस दुर्बल नारी का आमना-मामना है जो नर-तृष
 की भुजा का अवलंब पाने की या अधविश्वाम के रत्ननग के पैरो तले बहने
 की अम्पामी मही है । वह अबता गूढ़ा नहीं है । वह राट्टुश्वामिनी है । वह
 ज्ञानशक्ति और स्वावतनन का स्वामिनी नारी (भी) है । वह मनु के प्रभुत्व
 गुण और वनगुर्वक काम-भोग की 'पाग' की परिभाषा मे बांधनी है । इस
 धारणा के माप ही काम या मेवक का समानीकरण एवं सामाजिकीकरण
 हो जाता है । अब काम केवत वनपनहीन व्यक्ति मनुष्य (मनु) का अधिकार ही
 मही रहता, धर्मि यह गुणन गहमति और एक सामाजिक नैतिकता भी बन
 जाता है । मनु के हृदय मे दुर्धर्म प्रवृत्ति मे भी महत् शक्ति चलता है किन्तु वे
 केवल इडा-बालिका की ही चाहने है, वे केवल एक मुम क्षण चाहते हैं । (इस
 हताश जीवन मे क्षण गुण मिल जाने दो) । इडा उन्हें समय देती है और धर्म
 धरने का तया उस (इडा) पर विश्वास करने का आमह करनी है ताकि
 सब बान बनजाय । किन्तु प्रमाद के एक क्षण मे मनु उसे अपनी भुजाओं मे
 रोक लेते हैं । सारस्वत-रानी इडा और प्रजापति मनु के बीच के नये संबंधों के

निर्धारित करने वाला कोई वासना-सर्ग न होकर एक संघर्ष-सर्ग है। यहाँ मनु 'अकेले' हो जाते हैं। यहाँ जीवन-पथ न होकर जीवन-रण है। यहाँ कौमुदी-उत्सव न होकर मरणपर्व है। इडा मनु से आतंक खत्म करने को कहती है। वह कहती है कि सबकी जीने दो और फिर तुम भी सुख से जियो। किन्तु अंतरिक्ष में 'भूतशक्ति' के उठकर खड़ी होने के स्थान पर 'महाशक्ति' हुंकार कर उठती है। मनु वासना-सरिता के बजाय रक्त-नदी में डूबे हुए हैं। इस तरह 'काम' का हाथिया कवि की अक्षमता, कथा-सृष्टि के विकास, तथा इडा के प्रतीकत्व—इन तीनों कारणों से विखुप्त हो जाता है। एक बड़े शानदार और क्रान्तिकारी आध्यात्म को प्रसाद अपने हाथ में गँवा देते हैं। इसके बाद तो कवि जनता की आत्मा तथा इडा के अस्मिता दोनों का ही विद्रूपीकरण (distortion) करता है। इसे हम कवि की विचारधारा एवं यूतोपिया के अभिधान के अंतर्गत स्पष्ट करेंगे। निर्वेद सर्ग में घृणा और ममता के द्वंद्व में आत्मा से भरी इडा मिलती है जो अग्नि शिखा-सी घण्टी है। अतः प्रतीक-इकाई में इडा स्वयं को अपराधी समझने लगती है (इडा आज अपने को सबसे अपराधी है घमसा रही)। अस्तु।

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि प्रसाद ने काम-रति के इन मियकीय, दार्शनिक मनोवैज्ञानिक और (सर्वाधिक) सौंदर्यबोधोपात्मक आध्यात्मों में द्योतित सिद्धि पाई है लेकिन उसका सामाजिक आध्यात्म उनसे बिखरता चला गया है। वे रम्य नारी का विकास भावमयी नारी में करके विश्रुत-से हो गये हैं लेकिन सामाजिक नारी एवं कर्मशीला नारी या ज्ञानशीला नारी की धारणा को अपने स्वप्नों एवं आदर्शों से परे की मानते हुए दिखाते हैं। देवगृष्टि, वसंत, कौमुदी उत्सव, हृदय की रागपूर्ण यात्रा आदि की मनस्सौंदर्यात्मक स्थितियों में उन्होंने मधु और माधव, काम और रति, पुरुष और नारी, रति और लग्न—इन चार युगलों को प्रथमः अमूर्तों एवं प्रतीकों के द्वारा अभिव्यक्ति किया है। इसके लिये उन्होंने रूपकात्मक भाषा, आचार्यकात्मक भाषा आत्मतारिक भाषा आदि के भेदों का व्यवहार करने के साथ-साथ स्वप्न, आत्मकथन, मायाकरण की तकनीकी पद्धतियों का भी इस्तेमाल किया है। उन्होंने ब्रह्म लोक प्रणय लोक और नारी के छननों को 'मधुमय ब्रह्म', 'जगती के नील आवरण', 'माधवीनिगा' और 'बाधुरी दाया' के बागवतों में उभारा है। उनके इन सवेदनशील निष्पन्न में सौंदर्य बोधोपात्मक का, वैष्णव एवं शैव एवं दायाबादी भीमाओं में अति अतिव्यक्त कामगुण का, तथा भूधर रत्न की दायाबादी दायाओं में तिलिप साधनिक नाट्यशास्त्र का भी अत्यधिक महत्त्व हुआ है। कवि ने इन गर्भ-प्रती में अनादिशक्ति और मूलशक्ति को विरक्त स्नेह और प्रेमधारा में उल्लास स्वर में स्थापित किया है।

अस्तित्व का संकट गहराई से एक बार अनुभूत हुआ है जब अंधेरी रात में घने अंधकार को उगलने वाले गगन के कारण दिशा का ज्ञान खो जाता है, पवन रतन्ध्र हो जाता है, पीछे विशाल अबुधि गरजता है, और पीछे जलती हुई मशाल स्थिर राघवेन्द्र को संशय से फिर फिर हिलाती है तथा राघवेन्द्र में रावण की जय का भय अहरह उठता है। निराला के इसी क्षण का सदुपयोग करके नरेश मेहता ने संभवतः अपनी 'सदाय की एक रात' में अस्तित्ववादी राम को भी प्रस्तुत किया है। लेकिन निराला का विकास आगे व्यंग्य (satire) से बढ़कर फूहड़ता (absurdity) के सौंदर्यतत्त्व में हो गया। अतः वे अस्तित्व की समस्याओं को मोड़ दे सके। लेकिन आनन्दवादी गम्भीर प्रसाद व्यंग्य और फूहड़ता के बोध में रुकि नहीं रख सकते थे क्योंकि वे अपने समय की सामाजिक प्रक्रियाओं के प्रति तटस्थ थे। अतएव सामाजिक विषमता और जीवन-अपूर्णता की उनकी अनुभूतियाँ विराट् के रूप में प्रकट हुईं। किन्तु इस प्रकाशन के साथ साथ ही वह मूल अनुभूति अस्तित्व के प्रश्नों के रूप में भी उद्भूत हुई है। 'कामायनी' का रूप एवं विषयवस्तु एवं प्रतीकात्मक औजार ऐसे थे कि [व्यंग्य हास्य और फूहड़ता के अभाव में भी—] मनुष्य की कई अस्तित्ववादी स्थितियाँ उद्घाटित हो। और वे केवल संकेत रूप में हुईं। इस लेख में हम 'कामायनी' की गवेषणा केवल इसी एकांतिक नजरिये से करेंगे।

। 'कामायनी' में चिंता सर्ग से लेकर कर्म सर्ग तक जलप्रलय और मृत्यु तथा धून्यता का भीषण संश्रंस (हॉरर) छाया हुआ है। मानों मनु मिथकीय इतिहास से कटकर केवल वर्तमान, और वर्तमान में भी केवल क्षण के भोग तथा क्षण की स्थिरता का दाह एवं दंश झेलना चाहते हैं (ये सभी शब्द 'कामायनी' के हैं)। मनु में मृत्यु भोग तथा अकेलापन ('कौन' 'क्यों' 'कैसे' 'किसके' 'कहाँ' आदि के रूप में) सर्वोपरि है। कर्म सर्ग से उनमें स्वतन्त्रता और परिस्थितियों के नियंत्रण चुनाव के बोध जागते हैं। संघर्ष सर्ग में आकर वे आत्म परामे (सेल्फ ऐलियेमेंटेड) हो जाते हैं। इसके बाद मनु अंतर्भूमि पर पुनश्च तात्त्विक अनुभव करने लगते हैं। इस तरह चिंता सर्ग से लेकर संघर्ष सर्ग तक (महाकाव्य के दो तिहाई खण्ड में) अस्तित्ववादी बोध भी कहीं कहीं शिलमिलाता है। इस खण्ड में क्षण का, एवं अस्तित्व का बोध आद्यन्त है। इसीलिये क्षण क्षण, बिंदु, परमाणु आदि कई बार आये हैं। इसीलिए विराट् के विरुद्ध (द्वंद्वेय) अस्तित्वमानक की उभरे हैं : मया, प्रकृति और नियति, सृष्टि और प्रलय, अमरता और मृत्यु, जीवन और भय, चेतना और अस्तित्व, क्षण और काल, प्रजापति और अकेले मनु, आनन्द और अभिगाथ, सहज

अराजकता और स्वतंत्रता, शर्म और रित्तता द्वंद्व और दंश, आलोक और अंधकार, मूल्य और अर्थ, आदि आदि । इन धारणाओं की अर्थभूमि एक ओर तो भारतीय दर्शनों के प्रतीकों से मिश्रित है और दूसरी ओर कवि की अनुभूति का आधुनिक प्रक्षेपण है । ये दोनों दिशाएँ हमेशा ध्यान में रखनी होंगी । इस भाँति 'कामायनी' भारतीय अस्तित्ववादी चिन्ता की भी सबसे पहली कृति है । इस दृष्टि से छायावादी प्रसाद पहले अस्तित्ववादी कवि भी माने जा सकते हैं । इस अनुच्छेद के अन्त में हम पुनः यह दोहरा देना चाहते हैं कि अपने काव्य सृजन के अंतिम चरण में प्रसाद और निराला दोनों ही रहस्यात्मक तथा रहस्यमय भी होते चले गये हैं, दोनों ही एक न एक अद्वैतवादी दार्शनिक दृष्टिकोण को मानते हैं और दोनों में ही सामाजिक यथार्थता का अतिश्रमण विधा है । प्रसाद ने यह अतिश्रमण अस्तित्ववादी दिशा में भी किया—कभी कभी और कहीं कहीं, और संभवतः केवल 'कामायनी' में ।

हम एक बात और स्पष्ट कर देना चाहते हैं कि 'कामायनी' की इस अस्तित्ववादी आलोचना में पश्चिम की अस्तित्ववादी विचारधारा हमारी सहायता लगभग नहीं कर सकेगी । इसके तीन कारण हैं — एक तो ये अस्तित्ववादी बिंब तथा प्रतीक भारतीय पङ्कटदर्शनों के सदृश बाले हैं, दूसरे ये 'कामायनी' की कथा-सृष्टि के बीच से उभरे हैं और तीसरे ये द्वंद्व रूप में अपने विरोधाभासित (पैरोडॉक्सिकल) विराट् बिंब अथवा प्रतीक से संबद्ध हैं । एक अन्य बात ध्येय है । हम इन अस्तित्ववादी ध्यास्या में अन्य दार्शनिक धाराओं से जुड़े हुए प्रतीकों तथा कथावृत्तों पर विचार नहीं करेंगे जब तक कि वे इन अस्तित्ववादी इकाइयों के उपजीव्य नहीं बनते । अस्तु ।

चिन्ता सर्ग अव्यक्त प्रकृति से शुरू होता है जहाँ पंच तत्वों में से केवल एक तत्त्व की प्रधानता है जो या तो जड़ है अथवा चेतन, अर्थात् जो विवेक की अनुमिति से परे है । किन्तु प्रलय वर्णन की स्मृति में हम केवल पंचभूतों का भँवर मिश्रण पाते हैं । मानो जड़ एवं अव्यक्त प्रकृति की नियति यही है—सूक्ष्म-तापरेक और अधकारपूर्ण । इस अस्तित्ववादी स्थिति में प्रकृति विलसी हुई है तथा पुरष भीगे नयनों वाला निष्प्रिय दर्शक । साक्ष्य दर्शन की धारा भी अस्तित्व की तत्त्व के पहले मानती है । प्रलय ही तत्त्व और सृष्टि को समाप्त करके पुनः अस्तित्व में लय करने वाली एक मध्याह्नकालीन धारणा है । चिन्ता सर्ग में सृष्टार, ताड्य, जड़ तत्त्व आदि एक आदिम एवं प्रथम अस्तित्ववादी स्थिति को स्थिर कर रहे हैं । इस स्थिति में मनु में चिन्ता की पहली रेखा के रूप में

जीवन का वास्तविक स्वरूप उद्घाटित होगा है क्योंकि वे देवदत्त के महाप्रयोग से बने हैं, अतः समय तक चलने वाले मृत्यु के जाने जागने की प्रयोगशाला हैं, देवताओं की अमर वेदना की विलेपित धरती हैं; देवताओं के उपासक अभिषेक (भक्ति, स्तुति, हठ, प्रणय आदि) में मग्न रहते हैं और अन्तः प्रयोग द्वारा हमें दर्शाने लगे हैं । चारों ओर धूम्रपान, मृत्यु और विनाश है । हम स्थिति में प्रकृति दुर्बल रही थी और सभी पराजित हो गये थे । मनुष्य की कामना करने है कि अन्तः से उनका धर्म भर दिया जाय । वे देवदत्तों की प्रजापति की उपासकों तथा प्रणय सहर्षों की माताओं में द्वितीय होकर भोजन के स्वरूप हो रहे हैं ।

जीवन के धर्मशास्त्र के रूप में वे मात्र मृत्यु-भोग करते हैं क्योंकि मृत्यु के जाने जागने में वे जी आये हैं । उनके लिये मृत्यु का अनुभव एक गिर निद्रा है जिसका अंक हिमालय-सा शीतल है, अथवा एक शीतल निद्रा है, अथवा एक अमर वेदना का अनुभव है जिसमें जीव और जीवन दोनों निरर्थक हैं (तो फिर क्या मैं जिऊँ और भी जीकर क्या करूँगा ?) । इसी मृत्युभोग की अमर वेदना में गलते हुए मनुष्य सगं में श्रद्धा से कहते हैं कि जब स्वर्गीय गुरुओं पर प्रलय नृत्य हो चुका है और जिसके साथ केवल नाश और गिर निद्रा है उस विश्वास को सत्य क्यों माना जाय ? इस जीवन में एक निरन्तर संघर्ष चल रहा है जिसमें प्रशांति और मंगल के मूल्य भी मिट जायेंगे । अतः वह केवल अपनी ही चिन्ता को महत् मानते हैं । यही उनकी 'प्रतिबद्धता' है । कर्म सगं में वे जो पशु-यज्ञ करते हैं वह केवल स्वतंत्रता के चुनाव के लिये । उनकी स्वतंत्रता केवल दुःख पाने की है (मुझको दुःख पाने दो स्वतंत्र) । वे न तो श्रद्धागुरु के बन्धन स्वीकार करते हैं और न समाजकल्याण के । वे केवल कर्म की प्रतिबद्धता चाहते हैं, न कि मूल्य की । उनका मृत्युभोग भी चिर अशांत है (तुम जराभरण में चिर अशांत) । संघर्ष सगं में मनुष्य एक मरण-पर्व देखते हैं जहाँ भयानक अवस्था, पददलित व्यवस्था, सामूहिक बलि, और अतिरिक्त में हुंकारती अदृश्य महाशक्ति है । अंधकार की शक्तियों के प्रतीक रुद्र के नृत्य से पुनः प्रकृति उत्पन्न हो उठती है । इस प्रलयमयी लड़ाई में नियति विकर्षणमयी है, परमाणु विकल हैं और सभी प्राण से व्याकुल हैं ।

'कामायनी' में मृत्युभोग के ही साथ प्रलय और विनाश (संहार) के धार्मिक तत्त्वप्रतीक भी जुड़े हैं । इसका आवेग भीषणता और तीव्रता है । 'कामायनी' में ऐसी स्थितियों में हम भीषणता के

व्यस्त, विकल और बिखरे हुए परमाणुओं को पाते हैं। यह कवि के अंकन का पैटर्न है। इस पैटर्न में क्रूरता और कठोरता की नियति के बीच मनु को हमेशा अपने अस्तित्व की रक्षा का ख्याल आता है। क्रूर और कठोर प्रलयों के तीव्र तथा भीषण परिवर्तन के दौरान 'कामायनी' के मनु में जड़ता का बोध होता है क्योंकि प्रकृति भी चहुँ ओर जड़ और भूत हो जाया करती है। यह जड़ता शून्यता का उजड़ापन देती है (शून्यता का उजड़ा-सा राज)। मनु इस जड़ता का अतिक्रमण 'अनादि वासना' अर्थात् रति (जो आकर्षण बन हँसती थी रति थी अनादि वासना बही) के द्वारा करते हैं क्योंकि उसमें 'अव्यक्त प्रकृति' (जड़) के उन्मीलन की चाह है। इसकी तुलना में शूद्रा का रास्ता तात्त्विक है। उसके लिये तो काम सगं की इच्छा, और कर्म मानवता को विजयिनी बना ने वाला साधन है।

इस दशा में तो ऐसा लगता है कि 'कामायनी' में अस्तित्व एवं तत्त्व (या सत्ता) के द्वंद्व को 'प्रकृति' के बहुमुखी प्रतीक द्वारा उभारा गया है। प्रकृति-नियति समूति की त्रयी के केन्द्र में अकेला अस्तित्ववादी मनु बद्धजीव सा हो गया है। उसकी जीवन्मुक्त दशा तो दर्शन सगं में गुरु होती है। इस लेख में वह अप्रामाणिक है। प्रकृति की अस्तित्ववादी अर्थमीमांसा नास्त्य, मौन, तन्त्र, वेदांत आदि के अर्थों को घुलामिलाकर हुई है। 'कामायनी' में एक ओर तो वैदिक प्रकृति शक्तियाँ (विश्वदेव, सविता, पूषा, गोम, मरुत) हैं, दूसरी ओर प्रकृति का सौंदर्य (अलसाई वनस्पतियों के जगने में प्रकृति प्रबुद्ध होने लगी, आवरण मुक्त प्रकृति हरी हो गई, पाषाणी हिमवती प्रकृति भाँव हो गई इत्यादि) है, तथा तीसरी ओर प्रकृति तत्त्व है। इस प्रकृति तत्त्व की ही अस्तित्ववादी नैसर्गिता अभिव्यक्ति हुई है। इस गडबड़ में भी हम देखने हैं कि पुष्प विहीन अकेली प्रकृति प्लावन के बाद की समवेदना को गुननी है, प्लावन के बाद प्रकृति का मुख फिर से हँसने लगता है, इनाय के नृप करके ही प्रकृति चरन हो जाती है, मधुर में यह आनंद विकसित हो जाती है, इत्यादि। जब प्रकृति सभमक होती है तब उसके साक्षिण्य में जीवन भी निरव अविग्रह बनाये रखने में व्यस्त हो जाता है। इसी प्रकृति में अन्तःकरण और मानव का बोध होता है अर्थात् यह अस्तित्ववादी मनुष्य का आधार है। इस सगं में यही बाल-नियति-वना-राग-विद्या के अर्थ पर मनुष्य को अभिव्यक्ति करनी है। अतः प्रकृति विनाश, प्रलय, नियति का घुंघना प्रकट हो गई है।

इसकी वजह से प्रकृति दुर्ज्ञेय तथा अनादिकालीन हो गई है। इसी वजह से मनु में अस्तित्व की निरर्थकता अर्थात् शून्यता का बोध आता है (न-न

करता नाथ रहा था अनस्तित्व का तांडव नृत्य) जिसकी अनुभूति उष्मा भरा जीवन न होकर शीतल मृत्यु है। इस अनस्तित्व की अविवेकगामिता (इर्रेशनलिटी) का सूत्र है : 'देव न थे हम : ओर न थे हैं।' इसी की तुलना में अस्तित्व बोध है जिसका सूत्र है : 'मैं हूँ : मैं रहूँ।' इस सूत्र में अस्तित्व और सत्ता मिल गये हैं। 'मैं हूँ' और 'मैं रहूँ' शब्दादित की उपायावस्थाएँ भी हैं। लेकिन इनके बीच में व्याख्याविहीनता का जो बोध है वह दृष्टव्य है। कवि ने इसे कुतूहल-आकर्षण की भावदशाओं से व्यक्त किया है। 'अज्ञान' की यह अवस्था एक ओर तो भविष्य के प्रति अज्ञान है, दूसरी ओर विराट की सत्ता के प्रति अविवेकगामिता है, तथा तीसरी ओर आधुनिक सधर्पशील समाज की अल्पवस्था की विषम पीड़ा की यंत्रणा है जहाँ समाज महायन्त्र का—तथा मानवीय चेतना त्रियातन्त्र की गुलाम है (धम्ममय कोलाहल, पीडनमय विकल, प्रवर्तन महायन्त्र का, क्षण भर भी विश्राम नहीं है प्राण दास है क्रियातन्त्र का)। तो, इस महायन्त्र और त्रियातन्त्र में बँधा हुआ प्राणी अस्तित्व के चिरंतन धनुष से विषमतीर सा— न जाने कब छूट पड़ा है और धून्य को चीरता हुआ न जाने किस लक्ष्य को वेधना चाहता है (इड़ा सर्ग का पहला पद्य)। अतः मनु की गति में कर्म तो है किन्तु लक्ष्यधर्मिता के अभाव में प्रतिबद्धता नहीं है। इसीलिए कर्म सर्ग में यश करने वाले, और सधर्प सर्ग में नियम बनाने वाले मनु पहले तो अपने को चिरमुक्त मानते हैं, तथा दूसरे कही भी प्रतिबद्ध नहीं होते : न तो श्रृद्धा के प्रति, न राष्ट्रस्वामिनी के प्रति, न सारस्वत नगर की व्यवस्था के प्रति, और न ही जनता (प्रजा) के प्रति। मनु अपनी इस स्वतंत्रता का प्रयोजन जानते हैं : दुख पाना (तुम अपने मुख से सुखी रहो भुक्तको दुख पाने दो स्वतन्त्र) स्वतन्त्रता का यह बोध उच्छ्वसलता तथा अराजकता की सीमा तक (सधर्प सर्ग में) पहुँचता है। लेकिन यहाँ मनु चुनाव करने के लिये स्वतंत्र हैं। दोनों ही विकल्प आसद एव फूट्ट हैं : मेरी शानी इड़ा अथवा सामूहिक बलि (युद्ध)। 'है' से 'होने' के इस बोध में मनु की स्वतन्त्रता का सारत्व है। 'कुछ मेरा हो।' इसके लिये भी मनु की जो स्वतन्त्रता है वह केवल अपनी दृष्टि के लिए है। ऐसे मनु जीवन में सारी श्रृद्धा से विहीन हो चुके हैं। श्रृद्धाविहीन विश्व में मनु अकेले हैं। मनु की अराजकता मनु के अस्तित्व का घाव तथा अभिग्राह है। इसीलिये इन दो सर्गों में मनु व्यक्ति (इंडीजुअल) से अधिक पुरुष (पर्सन) हैं। इनलिये चिर अकृति ही जीवन है (निर्बंद) जो अस्तित्व के लिये भटक रहा है। जीवन के ये निष्ठुर

दंगन है जिनकी आनुर पीटा, धरया, अवगाद मनु झोंकते हैं । ये अभाव के विकृत घाव हैं जिन्हे अस्तित्ववादी स्वतंत्रता देनी है । नीत्से ने भी इन्हें पारचात्य मदर्भ में 'अस्तित्व का घाव' कहा है । सारांश में 'कामायनी' में अस्तित्ववादी मनुष्य के स्वरूप की धारणा यही है । एक ओर वह कान-कला नियति-राग-विद्या से सन्तुष्ट है तो दूसरी ओर स्पर्श-रूप-रस-गन्ध-ध्वनि की चेतना से सीमित है, तथा तीसरी ओर भटके हुये शुद्ध अस्तित्ववाला है ।

ऐसे मनुष्य की अस्तित्ववादी स्थितियों में अकेलापन, अपरिचय और अनजानापन प्रमुख होजाया करते हैं । पहला बोध अकेलेपन का है जिसमें अस्तित्ववादी ध्यायाएँ हैं । यह तीन कारणों से उद्बुद्ध हुआ है : एक, आरम्भ विश्वासपूर्ण देव सृष्टिके विनाश के बाद वे अकेले बच रहते हैं, दो, समाज रहित तथा बर्म-विरत है, और, तीन आत्मविश्वास का तोप तथा अस्तित्व का सक्कट उन्हें घृण्यता, मृत्यु जडता चिंता आदि से आबद्ध कर लेता है । यह बोध मौनता तथा अँधेरे के परिवेश में उभरता है । अतः वे निर्जनता एवं नीरवता की गहराई में अकेले रहने को दक्षिण है; उन्हें खय पना नहीं है कि अकेले कब तक रहना होगा (कब तक और अकेले ? वह दो हे मेरे जीवन बोलो), वे इस निर्जन में एक अकेले हैं । यह अकेलापन जीवन के अवरुद्ध हो जाने से उद्भूत हुआ है । इसका अगला ध्यायानुवेश संघर्ष सर्ग में हुआ है जब नियम बनाकर भी वे सारस्वत नगर की नियम व्यवस्था के प्रति उदासीन हैं, समाज में रहकर भी समाज के किसी त्यागपूर्ण उत्तरदायित्व को नहीं स्वीकार करते और स्वयं को प्रकृति तथा उसके पुतलों के भीषण दल में 'अकेला' पाते हैं । जीवन-रण में यह अकेलापन आत्मपरायेपन (self-alienation) की उपच्छायाओं को भी धारण करता है क्योंकि इसमें मनु के अंधे प्रारब्ध का सवाल भी सन्तान है । इस नये अवेलेपन में निरर्थकता है जिसमें कि मनु शापित जीवन का कंकाल लेकर भटकते रहते हैं और उसी के खोखलेपन में मानो कुछ खोजते हुए अटक जाते हैं (निर्वेद सर्ग) । सारस्वत नगर में इतना सब कुछ करने के बाद भी मनु मात्र फूहड़ता (Absurdity) के शिकार होते हैं : भोग में अतृप्ति, प्रजापतित्व में परतंत्रता, व्यस्त सारस्वत नगर में आत्मनिर्वासन आदि । इस भाविता (becoming) के गन्धवार, नीरवता और पहलें की निर्जनता के बीच मनुष्य (मनु) में अजनवीपन का विकास होता है जिसे कवि ने अनजान और 'अपरिचय' जैसे शब्दों से सुसर किया है । इस अजनवीपन का निराकरण कवि की श्रद्धा या कामायनी मंगल, विश्ववत्पाण के द्वारा कराना चाहती है

लेकिन मनु 'मैं की मेरी चेतनता' (being becoming) द्वारा भी करते हैं, तथा कुतूहल के द्वारा भी । यह कुतूहल पूर्णतः अविवेकमामी (रैगन) है और यह मनु का अद्वैतवादी प्रारम्भ है । यहाँ ये तत्त्व भारतीय धर्मचिन्तन से अनुस्यूत किये गये हैं । यह कुतूहल बुद्धि (इडा) अनुमोदित नहीं है: बल्कि अहं, भय, काम (भूत शक्ति), अमृत्य तत्त्व, (प्राणित भूत) अभिषाप, अपराध आदि के अमृतत्ववादी सवेगों (exis tetiale moli- ons) से जुड़ा हुआ है । अब यह मनु को इतिहास के चरण में निरुद्धत उजड़ापन देता है । महाकाव्य की केन्द्रीय घटनाओं में बिगरे अनेक प्राणशक्त अव्यय इस कुतूहल के बोध बिंदु हैं । अब यह मनु जीवन में अनजान बनकर ही चलते आ रहे हैं क्योंकि वे इतिहास को भूलने जा रहे हैं (बताया है विष्णुनि का मार्ग, जग रहा हूँ बनकर अनजान); और योंमात्र अर्थात् गारुड का मंत्र के समाज में उनकी आत्मनिर्वाणन के दर चुमने है ('अब तो? रचना निर्वाणित तुम, क्यों मने दर ?) । इसीलिए मनु में एकांत बोध बागा भीषण एकांत स्वार्थ ही उभरता है जो उनके आगे विनाश की जागरूकता के प्रकटता जाता है (यह एकांत स्वार्थ भीषण है अरुण गाता बनेगा) । उनका यह एकांत उनकी मनुष्य की सीमाधारा है । इसी सीमा और मनुष्य की वस्तु में मनु का मनोविज्ञान भी उद्घाटन मण्डो बागा हो जाता है । वे विभिन्न अर्थात् (1) यही जगत् गाते हैं या वेग है या वेदना है या १२१५ है अलगा जगत् और

(दिगा विकपित, पन अमीम है; क्षण भर मे सब परिवर्तित अणु अणु मे विश्व कमल के) । मनु के अस्तित्ववादी क्षण पर विनाश और अभाव और वर्तमान की काली छायाएँ गहरी होकर पड़ती है । ऐसे क्षण ही उन्हें अतीत से और इतिहास बोध में काटकर वर्तमान के उन अप्रतिबद्ध कार्यों (कर्मों) में जुमा देते हैं जिनकी नियति भयानक तथा त्रासद है । अतः ऐसे क्षण उनमें वर्तमान के बोध को जगाते हैं । ऐसे क्षणों में अतीत सपना हो जाता है, भविष्य के प्रति रुढ़ता रहती है और मात्र वर्तमान शेष रहता है । इस वर्तमान की दुविधा वाली नियति है - मनु वर्तमान में जीकर भी वर्तमान में बंचित है (हो वर्तमान से बंचित तुम अपने भविष्य में रहो रह) और इस वर्तमान के सब क्षण रोकर बीत जाते हैं (रोकर बीते सब वर्तमान क्षण सुन्दर सपना हो अतीतः इहा सर्ग) । अतः जीवन के इस अस्तित्व अभिषाप के कारण मनु शूद्रा और इहा और सारम्भन जनता तीनों के साथ रह कर भी परस्पर अजनबी बने रहते हैं । अतः मनु का क्षण तक नया शूद्रा दोनों में निरपेक्ष है । यह मनु की नियति का बहुपक्षीय आत्म परायापन (self alienation) है ।

अस्तित्ववादी तनाव अगर इतिहास को वर्तमान के एक क्षण में केंद्रीभूत करना है तो प्रकृति या सृष्टि को भी वज्र-वज्र में बिखरा देना है । 'कामायनी' में साखर दर्शन और जीव दर्शन के अनुकूल इन वर्णों को तांडव नर्तन, नियति, सहार-सृष्टि-मिथि आदि के द्वारा अनुधागित किया गया है । किन्तु इन वर्णों में अस्मद्व्यस्तता विकलता, निरुपायन भी है । अतः 'कामायनी' में क्षण के साथ साथ 'वज्र', 'अज', 'बिंदु' आदि की भी इकाइयाँ विनीत हुई हैं । शूद्रा का पराग क्षरीर परमाणुरचित है, जीवन एक क्षुद्र अंग है - वर्णों में बिखरी हुई शक्ति निरुपाय है, मोक्ष वर्ण वर्ण में उलझ जाता है - अनुजों को विश्राम नहीं है; रत्न साइव में परमाणु विकल हो जाने हैं, वगुण के अणु-अणु मरना उठो हैं; इत्यादि । इनका प्रयोजन भी बिगड़ को भूत तब मनु में केंद्रीभूत करना है ।

निष्कर्ष रूप में, 'कामायनी' में ये अस्तित्ववादी मर्केट गूथ मूचन गपनं सर्ग तन (और यदायदा निर्बद्ध गर्ग नव) टूटने-मिटने - चूने-मिटने करते हैं । इनमें सम्बन्ध योजन नहीं है क्योंकि ब्रह्म का अस्तित्व अस्तित्व के ब्रह्म मनु का दिग्दर्शन करना रहा है । अस्तित्व के प्रथम तो ब्रह्म सृष्टि के अस्तित्व बना की प्रकृति और ब्रह्म के सुनोविदन मानव के मर्केट मूचन उदय के वर्ण में सहसा उभरे हैं । इनका साराजीकरण स्वयं ब्रह्म नहीं (दृष्ट गर्ग के यज्ञ में) कर दिया है - "अस्तित्व के विरुद्ध यन्त्र म न न न न न न न न न न यह विषय सीर छुट पडा है और यन्त्र को चोरेन दूआ न न न दिग न न न न संघात करेगा !!!!" —♦♦♦♦♦—

९। रसदर्शन के आयाम

यह एक बेहद गंभीर और रोचक प्रश्न है कि हम 'कामायनी' में रस दर्शन की खोज करें। स्वयं प्रकाश में आने निबंधों में रस गिद्यांग की व्याख्या की है, और नाटकों में शास्त्रीय नाट्यों एवं आधुनिक रोमांटिक नाट्यों को विभाजित इंगे नई व्याख्या देने की कोशिश की है। गदगद ने इन मर्मों को पकड़ा है। इंगीलिसे के शास्त्र प्रकाश के नाटकों को शारी-नागरी (sheer-tragedy) मानते हैं जिसका अर्थ न तो दुःखान्त है और न ही दुःखान्त, बल्कि बलि प्रकाश के नये योम के अनुकूल 'प्रकाशान्त'।

'कामायनी' का मूल रस क्या है? कामायनी में कौन-कौन से रस हैं? 'कामायनी' में रस है अथवा रसाभास? क्या 'कामायनी' में रस-परिपाक हुआ है? — ये सामान्य निर्गुण प्रश्न हुए हैं और शास्त्रीय पद्धतियों के बीच अन्धकाराता शास्त्रार्थ और विवादवाद मचाते रहे हैं। यदि हम 'कामायनी' को छायावादी महाकाव्य और आधुनिक युग की सफल अथवा असफल रचना मानते हैं तो हमें कृति के प्रतिस्तरमक माध्यम, अमूर्त परिधि विषय और कवि की मौलिक प्रतिभा की तुलना पर ही इन प्रश्नों की सोचना पड़ेगी। ये सभी प्रश्न केवल इसी सत्य की ओर ले जाते हैं कि 'कामायनी' शास्त्रीय रस के तुलनामानों में तुल्य नहीं पाई। इसके लिये शास्त्रीय विद्वानों को उद्दिष्ट रस, रमणीयता, गूढ़ारस आदि के नये साँचों की ढलन भी करनी पड़ी क्योंकि ये इस अमूर्त कृति को अपने कलासिक्त पाश से निकलकर रोमांटिक सौंदर्यबोध के शीने रसपूर्ण अंश से नहीं ढँकने देना चाहते हैं। हम इस खोज को सौंदर्य बोधशास्त्र (aesthetics) की दृष्टि से उठाएंगे। हमारा मूल उपसार्थ यह है कि इस कृति में रस दर्शन के सैद्धांतिक सूत्र ज्यादा महत्वपूर्ण हैं। इसलिये हम रसनिष्पत्ति के बजाय रसदर्शन को केन्द्र में रखेंगे। यह स्पष्ट है कि प्रसाद पर माधेश्वराचार्य अभिनवगुप्त के मतों का मधुर प्रभाव पड़ा है। ये उल्लोने

द्वारा जो दृष्टि और शक्ति को भी अपने डंग में सहन
सिद्ध है ।

'कामायनी' के लिए जो ही कुछ कहा है जो हमें हम के स्वतन्त्र
चित्त की दृष्टि से इनके देना है—रसों में पेंकी मणि की तरह । पहले
तो हम कला दृष्टि से दोनों जीव पदार्थों के सादृश्य बीच बीच में—मानव
जाति का इतिहास तथा मानव मनोविज्ञान का विभाग भी गुंथा है । दूसरे, इनमें
(विषय के बाह्य रूप में) स्वरूप एवं दृष्टि पदार्थों के अंतराल में सूक्ष्म अनुभूति
का भाव का विशिष्ट रूप के रूप में अधिष्ठान है (दे० कृति का अनुभाव) ।
तीसरे, इनमें कला के काले-समानार को रीज बनाया गया है और साकेतिक
रूपों के गुण भी विशेष गये हैं जिसमें विभाषावि का प्रम भी बिगड़ जाता है ।
चौथे, इनमें जिस भाव का प्रयोग किया गया है वह गवेषा (emotions)
तथा विचारों (thoughts) के शब्द-शक्तियों वाले विधान को लाँचकर
अनुभूतियों (feelings) तथा गवेषनाओं (sensations) की एक अनि-
र्वचनीय भाव को गढ़ती है जिसमें पञ्चात्मक उद्बोधन, रूपकात्मक अर्थ-भाति,
साधनिक अन्तर्गुणित, शब्द एवं अर्थों के बीच की माया का अंतराल आदि
के तरह मनिषिष्ट हुए हैं । चौथे, यह एक कुशल नाटककार के द्वारा लिखा
गया भावों का महाकाव्य है जिसकी वजह से कवि ने स्वप्न, स्वगत कथन,
पान्थागी, नाविक प्रतीक, गवाद आदि का तकनीकी परिशोध किया है ताकि
वे महाकाव्य के माध्यम के अनुकूल हो जाएँ । और अतः, कवि ने इस कृति
में गृह्य, गान, अभिनय, चित्र, वाक्यादि कलाओं के अनसंबंधों को कायम
करके एक गूर्ण सौंदर्यात्मिक प्रभाव (Total aesthetic effect)
उत्पन्न करने का प्रयत्न किया है । इसलिये कवि के ये मौलिक प्रयोग शास्त्रीय
'रसविधान' में हो जाते हैं और दिग्गज विद्वानों के लिये अन्धेर हो जाता है ।
इसका सौंदर्य तो सौंदर्यबोध शास्त्र ही पकड़ सकता है । सौंदर्यबोध शास्त्र में
हम भाव या विचार की अन्विनि को स्थायीभाव या स्वयं प्रकाश्य ज्ञान तक
पहुँचाना अनिवार्य नहीं मानते । सौंदर्यात्मिक प्रभाव की इकाई मुद्रा (ges-
ture) तथा प्रत्यक्ष (percept) है । सौंदर्यबोध की मूल गहराइयाँ अनु-
भूति एवं गवेषना हैं । शास्त्रीय दृष्टि इन पर सब विचार करती है जब स्थाई
भाव का स्थावर रस में होने को होता है । सौंदर्यबोधात्मक दृष्टिकोण इनकी
मूल इकाइयों का विन्यास पहले और गभीरतापूर्वक करता है । अतः 'कामायनी'
का कलात्मक माध्यम 'अर्थ' से अधिक 'शब्द' है जहाँ 'शब्द' रूढ अर्थों का
अतिक्रमण कर जाते हैं । इस महाकाव्य के कलात्मक माध्यम में छनते हुए शब्द

अनुभूतियों एवं संवेदनाओं की माया से लिपटे हैं। इसलिये यहाँ शब्द-स्वरूप-रस-गन्ध के बोधों में अन्तःमिश्रण हो जाता है और इन्हें मिलाजुलाकर कई मिश्रित इंद्रियबोध प्राप्त हो जाते हैं। ऐसी परिस्थिति में उत्प्रेक्षाएँ थोड़ी मर करती हैं। लेकिन एक बिंब को एक विशेषण को एक क्रियाविशेषण रूप के द्वारा खोलते चले जाने की प्रणाली ही मिश्रित इंद्रियबोधों, संवेदनाओं एवं अनुभूतियों वाली सौंदर्यतात्विक स्थिति की आत्माभिव्यंजना कर सकती है। इसी वजह से 'कामायनी' में बहुधा दुरुहता लगती है। दुरुहता के कई कारणों में से यह सबसे प्रमुख है। इसीलिये कवि को शब्द और महाकाव्य इन दोनों के परपरानुमोदित ढाँचे तोड़ने पड़े हैं। यह भजन कार्य प्रसाद से अधिक निराशा ने किया है।

हमारे मन में एक बात और है। उसका सम्बन्ध रसनिष्पत्ति के दौरान साधारणीकरण से है। साधारणीकरण, और उसके भावना-व्यापार, का एक प्रमुख क्रियाधर्म (फंक्शन) है कि वह पात्रों (संज्ञा) एवं घटनाओं (विज्ञा) को 'काल' के अक्ष में मुक्त करके साक्षर कर देता है, 'स्थान' (दिशा) के अक्ष से मुक्त करके बुद्ध (रजों एवं तमों गुण में मुक्त) एवं विमल कर देता है तथा 'व्यक्ति' के अक्ष में मुक्त करके स्व-पर-तटस्थ सम्बन्धों से विमुक्त करके मानवीय कर देता है। 'कामायनी' में एक ही पात्र एवं घटनाएँ पहले से ही प्रतीकात्मक हैं और दूसरे मनना सम्बन्ध उन वृत्तियों से ही हैं जो साधारणीकरण द्वारा भाविन होती हैं। इसलिये 'यहाँ साधारणीकरण की भूमिका इतनी प्रभावशालिनी एवं गार्हक नहीं होगी। यहाँ अभिप्रा (इतिहास वृत्त) के घरातल की क्षीणता है और वृत्ति की तार्त्विक भूमि ही मुख्य भाव बाणी

धर्मों में—) आशा सगं मे एक दुहरे साधारणीकरण की-सी स्थिति मौजूद हो जाती है ।

अब हमें 'कामायनी' की 'मूल अनुभूति' को समझ लेना चाहिए (क्योंकि कवि ने इसमें मूल प्रकृति, मूल शक्ति, मूल चेतना आदि शब्दों का भी इस्तेमाल किया है) । वस्तुतः यह आर्कटाइपल बिंबो और समस्त मानवता के प्राचीन अतीत का सहमा (प्रज्ञा के द्वारा) चार रूप (तर्क के बजाय प्रेम में) प्रकाशन है । यहाँ कवि की मिथक-व्याख्या का बीज है जो 'कामायनी' के आमुख में मिथक-विश्लेषण हो गया है । कवि के अनुसार सत्य अथवा श्रेय ज्ञान किसी एक व्यक्ति की, एक राष्ट्र की, एक संस्कृति अथवा एक कला की व्यक्तिगत सत्ता न होकर एक 'शाश्वत चेतना' विभिन्न युगों में इतिहास की वस्तु होकर और विभिन्न संस्कृतियों में अनुभूति की वस्तु होकर सांस्कृतिक पैटर्नों की रचना करती है । अतः माधारण शाश्वत चेतना के ये प्रतिरूप इतिहास की वस्तु भी हैं अर्थात् तब ये अपनी वैयक्तिक 'अमाधारण अवस्था' में आलोचित एवं ऊर्जस्थित होते हैं । लेकिन ऐसे परिवर्तमान पैटर्न मूलतः शाश्वत हैं । जब इनका ग्रहण 'मनन' (सरूप, के द्वारा 'सहसा' किया जाता है ताकि ये चार एवं प्रेम रूप में प्रकट हो सकें, तब वह 'काव्य' होता है, और कवि ऐसे काव्य की अनुभूति को 'सर्वत्पात्मक मूल अनुभूति' कहता है ।

प्रसाद ने 'कामायनी' के वैदिक आख्यान में इसीसिधे मानवता का विकास तथा मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास भी अन्वित हो जाने की बात कही है क्योंकि इसकी कथा में मात्र घटनारूप अर्थात् ऐतिहासिक सत्य ही नहीं, बल्कि अनुभूति रूप अर्थात् चिरतन सत्य भी प्रनिष्ठित है । इसमें मनु मनन का प्रतीक भी बना दिये गये हैं । इस तरह मन (मनु) की सर्वत्पात्मक (कामायनीपरक) अनुभूति (चिरतन सत्य का ग्रहण) का सूत्र पूरा हो जाता है । कवि के अनुसार 'सर्वास्त्रिधु के तरुण आयों ने आनंदवाली धारा का अधिक स्वर्गन किया क्योंकि वे स्वयं के उपासक थे ।... आत्मा में आनंद भोग का भारतीय आयों ने बड़ा आदर किया । भारत के आयों ने कर्मकांड और बड़े-बड़े यज्ञों में उत्साहपूर्ण आनंद का ही दृश्य देखना आरम्भ किया ।' इस तरह कवि आनंद का स्वभाव ही उत्साह मानता है । उसके अनुसार शैवाग्रमो में आत्मा के विभुद अद्वैत स्वरूप को आनंदमय मानने की धारा बही । शैवाग्रमो में विश्व को भी आत्मा का अभिन्न अंग मान लिया गया । इसीलिए उनको भाषना में प्रवृत्त रस की सृष्टि सजीव थी । अतः सहज आनंद की भी कल्पना हो गई । कवि ने शैव एवं शाक्त आग्रमों का अंतर बताया है - जगत् (इदम्) को आत्मा

(अहम्) में पर्यवसित करने वाले शैवागमवादी हुए; तथा आत्म (अहम्) को शक्तिरंग जगत (इदम्) में लीन होने की साधना करने वाले शाक्तागम वादी हुए । साराण में, रहस्य साधना शक्ति एवं आनन्द प्रधान धारा थी । संभवतः प्रसाद ने महाकाव्य में प्राकृतिक सौंदर्य को शक्तिवादी धारा तथा आत्म सौंदर्य को शैववादी धारा के दृष्टिकोणों से समन्वित करने की निरंतर चेष्टा की है । स्वयं कवि ने 'प्रकृति' अथवा 'शक्ति' के रहस्यवाद के बावत कहा है कि 'विश्व सुन्दरी प्रकृति में चेतनता के आरोप की...सौंदर्यमयी ध्यजना वर्तमान हिन्दी में हो रही है ।' अतः 'कामायनी' में प्रकृति और साक्ष्य 'प्रकृति' का अतृप्त लंबन हो गया है । प्रकृति की शक्ति और आनन्द का तत्त्व 'अनंत रमणीयता' के रूप में बारबार आलोकित एवं ऊर्जस्वित हुआ है । इसके साथ ही 'शक्ति' तत्त्व 'मूल प्रकृति' एवं 'मूल शक्ति' के रूप में भी अनुमित हुआ है । यदि श्रृंङ्गा (आशा सर्ग) में शक्ति के व्यस्त बिखरे निरूपाय विशुद्धकों का समन्वय करके मानवता के विजयिनी होने का संदेश देती है, तो मनु में मूलशक्ति (प्रेमकला) उठ खड़ी होती है । इन दार्शनिक आयाओं के कारण कृति में 'काम' की कला एवं शक्ति का व्यापक ग्रहण हुआ है । कवि ने चिंता सर्ग में वैदिक 'काम' के व्यापक अतिचार का वर्णन करके—कथाचक्र के अनुकूल— उसे आगम शास्त्रों की कामकला के रूप में ढाला है । अतः श्रृंङ्गा कामवाला हो जाती है और मूलशक्ति 'प्रेमकला' । इस तरह श्रृंङ्गा सर्ग से लेकर लज्जा सर्ग तक सौंदर्य एवं आनन्द एवं उन्मद भाव का तात्त्विक मितन हुआ है ।

इन दार्शनिक भूमियों पर प्रसाद ने रस दर्शन की अपनी कल्पना की है । कवि ने वासना सर्ग में प्रेम का रहस्य तथा काम सर्ग एवं लज्जा सर्ग में कामकला की सौंदर्योपासना का मेल किया है । उन्होंने इस आनन्दगण को रहस्यवादी बनाया है क्योंकि उनका मूलधार शैवाद्वैतवादियों का सामरस्य वाला रहस्य था । कवि ने आनन्द की प्रतिष्ठा में एक ओर उल्लास को जोड़ा है तो दूसरी ओर प्रेम एवं प्रमोद को । यह कवि का 'आनन्द रस' है । माहेश्वराचार्य अभिनवगुप्त ने अभेदमय आनन्दगण वाले शैवाद्वैतवाद के अनुसार साहित्य में रस की व्याख्या की थी । प्रसाद ने 'कामायनी' के काव्यरस में ही नाट्य रस को पलविण किया । उनके आनन्द रस में जो नवीनता है, वह है शक्ति के साथ प्रेम का ।

... अब हम इन मूर्तों का स्पष्टीकरण करते हैं ।

एक राग एक गीत का । कवि ने इन प्रकार की प्रकृतियों का अर्थात्तर-
 मय भी बिना बिगड़े प्रकृत सम और आनन्द सम परस्पर परवर्तित भी हुए ।
 इन तरह रमणीयता (प्रकृति) और गौरव (शक्ति) मृष्टि (प्रकृति) और रचना
 (शक्ति), मीमांसा (प्रकृति) और नीचा (नीति) की भूत अनुभूति एत ही हो
 गई । इनके साथ ही कवि ने प्रकृति और चेतना के नयुनम अंगों को ग्रहण किया ।
 'वामादनी' में चेतना के विचार परमाणु, अपूर्ण में नर्तन, वण-वण में गति,
 छादि के सदृश, अनेक बार आया है । यहाँ मना का 'स्पन्दनास्व' है जिसके
 अनुसार प्रसाद ने 'प्रकृति' 'मृष्टि' प्रेम मधुरता, सादरता आदि को 'ताप'
 एवं 'लघु' में दौध दिया है । मान और मय का यह निवृत्त नर्तन हो गया है ।
 छन्दः 'वामादनी' में प्रकृति का ताप नृप्य, विश्वमुन्दरी प्रकृति का लासरास,
 हृदय के आनन्द कूजन का राम, प्राकृतिक शक्तियों का रत्नाडव, महाकाल का
 विषम नृप्य, नर्तन नटेश का आनन्द नाडव आदि गोचर होते हैं । इस तरह
 कवि ने शक्ति तरंग की गति को सौंदर्यपूर्ण नर्तन में स्फुरित किया है । इसी
 त्रये विश्वरम्य के वण वण में आनन्द नर्तन होता है, शोभन आनन्द अंबुनिधि
 शक्ति तरंगारिम्ब रहता है, नारी के वीर्य अवयवों में छायाओं का नर्तन
 होता है तथा सौंदर्य की स्वाभूति में उत्तम एव नर्तन होता है । प्रकृति के
 क्षेत्र में यह नर्तन मृजन, महार और स्थिति तीनों अवस्थाओं में चलता है ।
 बिना सर्ग में प्रलय के अवसर पर भी पनभूतों का नर्तन है तो आनन्द सर्ग
 में सामरस्य दशा में भी नर्तन । कवि ने इसे 'प्रकृति' अथवा शक्ति का रहस्य-
 बाद कहा है जो प्रकृतिरस एवं आनन्दरस को समरस तथा समानधर्मा बना
 देता है । कवि ने विभावानुभावमचारियों को भी प्रकृति एवं चेतनता के क्षेत्र
 में हमी ताम लय में तरंगित किया है । वासना सर्ग और सज्जा सर्ग में हम
 मानवीय भावों तथा नारी के हावों भावों एवं सात्विक अलंकारों के प्रसर्गों
 में हम इसका विशेष विलास पाते हैं ।

कवि ने आनन्द को परम्परा से उन्नास (आस्था) से जोड़ा है । लेकिन
 इसमें सौंदर्य का मिलन उसकी अपनी रमनिधि है । कवि ने सौंदर्य की मूल
 शक्ति के रूप में कामकला या प्रेमकला को स्वीकार किया है । कवि ने मूल
 शक्ति को 'अनादि वामना' भी कहा है । (जो मधुर प्राकृतिक मूल समान है) ।
 इस तरह अनादि वामना से ही एक ओर तो चेतना के उज्ज्वल वरदान सौंदर्य
 का अन्वयन हुआ है जो रति द्वारा विनियोजित होता है (मैं उमी चपल की
 पात्री हूँ), तथा दूसरी ओर चिर-स्नेह का विकास । कवि ने स्थायी भाव
 रति के बजाय चिर-स्नेह की धारणा प्रस्तुत की है । उन्होंने चिर-स्नेह को

‘वासना की मधुर छाया’ कहा है। हमारा परमा अनुमान है कि यह मधुर छाया वैष्णवों का माधुर्य है। इसकी मूल भावना समर्पण है। श्रद्धा सर्ग में श्रद्धा जय समर्पण करती है। तब वह उसे सेवा का सार (भक्ति) कहती है। इस समर्पण में दया, माया, भय, मधुरिमा, अगाध विश्वास, सहज हृदय भी सामिल है। यह मधुर छाया द्वैतमूलक है। अतः वैष्णव है। (शैवों की भक्ति अद्वैतमूलक है) इसके अलावा श्रद्धा में राग अनुराग भी है, और वैष्णव महाभाव भी। यह कवि की मौलिकता है कि उसने आलोक एवं आल्हादमय आनन्द में पंडितराज जगन्नाथ का रमणीय सौंदर्य, तथा वैष्णव भक्तों का माधुर्य भाव जोड़ दिया है। संडातिक दृष्टि से इसी तरह का एक कार्य आनन्द वर्धन ने किया था, जब उन्होंने ‘ध्वनि’ के अंतर्गत रस एवं अलंकार का समन्वय कर डाला था।

प्रसाद की ‘अनादि वासना’ की मूल भित्ति (देवसृष्टि के) भोग की) अतीत स्मृति है। मनु में इस स्मृति के फलस्वरूप वासना का उन्मत्त, प्वालाभय, अभिषापपूर्ण संस्कार संचित है। अतः प्रसाद ने इसके शिवरूप कामकला को लिया जिसकी कलात्मक अभिव्यक्ति प्रेम (चिरंतन स्नेह) के द्वारा की। यह स्मृति कालिदासीय अवोधपूर्वा स्मृति है जिसमें वेदना मिश्रित उन्मत्त भाव निरंतर विद्यमान है। शास्त्रीय आधार देने के लिये कवि ने इस अनादि अथवा अतीत वासना को पूर्वजन्म या स्पृहणीय मधुर अतीत की स्मृति भी कहा है (पूर्व जन्म कहूँ कि या स्पृहणीय मधुर अतीत; गुँजने जब मन्दिर घन में वासना के गीत)। कवि ने इस उन्मत्त भाव को रति, सौंदर्य तथा आनन्द, तीनों तत्त्वों के साथ विभिन्न घरातलो में मिलाया है। अतः यह अभाव (विभाव), कृतूहल और आकर्षण के रूपों में चिता सर्ग से लेकर कर्म सर्ग तक विद्यमान है। कवि ने अपनी स्वानुभूति की सर्वाधिक अभिव्यक्ति इन तीन रूपों के अंतर्गत ही की है। ‘कीन’ ‘क्यों’ ‘क्या’ ‘कहाँ’ ‘कैसे’ ‘कब’ जैसे प्रश्नों से सारा महाकाव्य महत्त्वपूर्ण बिन्दुओं पर अनुस्यूत हुआ है : क्या, हे अनंत रमणीय कीन तुम; कीन तुम ? सगुति जलनिधि तीर; कब आये थे तुम धुपके से रजनी के पिछने ग्रहरो में; नक्षत्रों, तुम क्या देखोगे इस ऊपा की साती क्या है ?; मनु आँख खोल कर पूछ रहे : पथ कीन कहाँ पहुँचाता है ?; मन वहीं यह क्या हुआ है ? आज कैसे रण ? मैं ? कहाँ मैं ? से तिया करते सभी निज भाग; हृदय की सौंदर्य प्रतिमा ! कीन तुम छवि घाम !; तुम कीन हृदय की परवज्जा ?; हाँ टीक परतु वजाओगी मेरे जीवन का पथ क्या है ?; वेवय हम तुम और कीन है ? रहो

रसवाने बोले: 'रसवाने' को फिर वही काम; बोन अरी मेरी नेताने । तू
 विन्नी दे विन्नी है ? , वहाँ मे पनी हो अब मुक्तो श्रुते ! मैं एक गया
 बूढ़ा है : मनु मे प्रान, वीर नरे पद मे है, श्रुते ! मुझे बाप्री, 'हम कहीं
 बन रहे' पर अब उनको विन्नीक समझती, इत्यादि । सारांश मे स्वानुभूत
 अभिव्यक्ति और कदाचित् के अनुभव प्रमाद मे आनन्द मे शक्ति, उन्मद भाव
 एवं मोहने का समाहार किया है । अतः इसके स्वानुभूतिमूलक अर्थात् दुर्लभ
 छायाओं वाले दे आनन्द भी अभिव्यक्ति हुए हैं । दुर्लभ छाया, अर्थात् स्वानुभूत
 मवेदनीय वस्तु की अभिव्यक्ति की प्रतीयमान छाया या रम्यच्छायान्तर स्पर्शों
 वचना (बुनकीय) ! इस तरह कवि की आनन्दवादी धारणा शैवाड्तागमो से
 अधिक 'अमाधारण अवस्था' वाली है । हममे शक्ति, वैष्णव, साध्व एवं छाया-
 वादी दुर्लभ छायाएँ भी पुनीमिनी हैं ।

इस अनुभव मे प्रमाद ने प्रकृति को उद्दीपन रूप लेकर उसका मात्र
 बाह्यवर्णन नहीं किया है । प्रकृति को विश्व सुन्दरी (आनन्द सर्ग), विश्वात्मा
 की छाया (आनन्द सर्ग), मृध्म आधरिक भावों के स्पर्श मे पुनर्कृत (वासना
 सर्ग), भूतनाथ के छात्र मे श्रुत (चिन्ता सर्ग और स्वप्न सर्ग), चित्ति-
 मय (काम सर्ग) आदि रूपों मे अंकित किया गया है । काम सर्ग मे माधव,
 मधुरजनी, शत्रुघ्न का उत्सव, तथा वासना सर्ग मे वीमुदी उत्सव आदि
 प्रकृति की 'छाया' और 'माया' 'दोनों तत्त्वों को दर्शन तथा साहित्य के स्तर पर
 उभारते हैं । इस तरह 'कामायनी' की प्रकृति बहुत कम अर्थों मे उद्दीपनस्वरूपा
 है । इसका अपना ही अलग रमणीयता वाला सौंदर्यबोधशास्त्र है जिसकी मूल
 वागना 'बुनूहल' है, और अपना प्रकृत रसशास्त्र है जिसकी वागना 'आकर्षण'
 है (जो आकर्षण बन हँसती थी, रति थी अनादि वासना वही) । इस तरह जब
 कभी कभी यह कहा जाता है कि 'कामायनी' मे वेदना के आधार पर उद्दि-
 ष्णता (कालिदासीय आनुर उत्कठा) नामक नया रस सर्वत्र व्याप्त है, तो यह
 इसी बोध की समझने की शास्त्रीय अमफलता है । हम पहले ही निरूपित कर
 आये हैं कि कवि ने आनन्द के साथ उन्मद भाव का भी संयोग किया है । यह
 उन्मद भाव बुनूहल एवं आकर्षण के युगल के रूप में—रस बोध एवं सौंदर्यबोध के
 धारणों पर—अपने विभावानुभावादि की अलग रसनिष्पत्ति करता है क्योंकि यहाँ
 'प्रकृति' और 'पुरुष' का, काम और रति का, मधु और माधव का भी अन्व-
 यन होता चला है । यहाँ प्रकृति विश्वसुन्दरी है । प्रकृति विश्वात्मा की छाया
 भी है । इसलिये 'सृष्टि'—मानवीय एवं प्राकृतिक—भी उसी के प्रतिरूप हैं ।
 इसीलिये विश्वसुन्दरी प्रकृति, त्रिपुरसुन्दरी कामकला (श्रद्धा), सारस्वत-रानी

इड़ा, और हृदय-सुन्दरी नारी एक ही 'महाचिति' की लीला (मृष्टि) है। लीला आदर्शवादी एवं रहस्यवादी भूमि पर क्रीडा की प्रतिकृति है किन्तु कौतुक का पर्युत्सुकी भाव मौजूद रहता है। इस लीला में प्रकृति का स्वस्व शक्ति के रूप में परिवर्तित हो जाता है। स्वयं कवि ने इसे प्रकृति या शक्ति का रहस्यवाद कहा है। वैष्णव मत में लीलाएँ शील-सौंदर्य त्रयी को व्यक्त करती है। प्रसाद की कामायनी में लीला नृत्य के साथ संबन्धित होकर सृष्टि-स्थिति-संहार को भी अभिव्यक्त करती है। प्रसाद ने प्रकृति लीला में नृत्य एवं संगीत का मेल करा दिया है। कवि ने इस लीला नृत्य के बिनाश एवं ललित को तास्य (आनन्द सर्ग) तथा रास (वासना सर्ग) तथा ताड्य (चिंता, दर्शन, एवं स्वप्न सर्ग) इन तीन दार्शनिक नृत्य रूपों में अनुस्यूत किया है। यह सौंदर्य दार्शनिक दृष्टिकोण है। इस भाँति प्रसाद ने रस के अतर्गत दर्शन तथा कला दोनों को समन्वित कर डाला है।

कवि ने रस के कई प्रसंग को सूत्र या रूपक या छाया रूप में उद्घाटित किया है जिनसे भी प्रकृत रस एवं आनन्द रस के सामञ्जस्य की नई दृष्टि उभरती है। कवि ने प्रकाश के श्वेत-बिन्दु (अर्थात् शिव तत्त्व) में सार नव रसों के भरे होने का पहला संकेत किया है (व्यपित विश्व के सात्त्विक शीतल बिंदु, भरे नव रस सारा)। इस सात्त्विक बिन्दु का आनन्द रूप आह्लादमय है, लेकिन इसकी अनादि वासना वेदनामय है। अनादि वासना के बावत कवि की यह एक और नई छायावादी उपपत्ति है। इसके बाद कवि रसभूमि एवं आनन्द-भूमि का द्वय-अद्वय पेश करता है। रति (रूपानारी) पहले रस के निर्धार में घँसती है और फिर आनन्द शिखर के प्रति बढ़ती है (रस के निर्धार में घँसकर मैं आनन्द-शिखर के प्रति बढ़ती)। यहाँ निमग्न या तल्लीन होने के उपरान्त उन्मेष या उद्धार की दशा की ध्वनि है। क्योंकि निर्धार का उद्गम शिखर ही होता है। इसलिये रस एवं आनन्द में द्वय-अद्वय दशा है। कवि प्रणीत रस का प्रभाव तद्भासस और स्वप्नहरक है (नयनों की नीवम की घाटी ज़िम रस पान में छा जाती हो)। यह घनीभूत रस प्रभाव गुण के केन्द्रीभूत होने से भिन्न है क्योंकि इसमें वेदना की अनर्पारा बहती रहती है। अतः कवि वेदनामय वासना में रस का उद्गम मानता है। कवि यह भी मानता है कि मामल इतिहास ही रस का पान करती है (मन्द, मग्न, रस, कन, मय की पार-दक्षिणी गुपत पुनर्विनी; पारो ओर नृत्य करती त्रयो जगज्जगि रगीन निगिनी)। समृद्धि 'आनन्द बिन्दु' (स्वयन्दशास्त्र रमानन्द) को घेरे हुए है और माया कन में विश्व मृष्टि करती है। इन मृष्टि में इच्छा की रस-नाथि है अर्थात् नव रस

१० । इतिहास-दर्शन की खोज

इस दर्शन-काण्ड में महाकाव्यिक भाषा में मानवशास्त्र, मन-शास्त्र, समाजशास्त्र, विचारशास्त्र और कल्पलोक की भीमोंग से भी अधिक गहरी-गहरी भाषा में इतिहास-दर्शन (Philosophy of History) का अध्ययन है । कवि ने कहा किया है कि उनमें 'मृत्यु और मनु' अर्थात् मानव के मृत्युदण्ड में मानवता के विकास का स्वर भी उभारा है जो 'मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है' । अतः ऐतिहासिक भाषा के साथ गाथेतिहास अर्थ की भी अभिव्यक्ति हुई है । इस लिए यह इतिहास में अधिक इतिहास दर्शन का सहन करनी है । यहाँ हम इतिहास दर्शन के पारंपार्य दृष्टिकोणों का परिचय नहीं देने क्योंकि सब तो एक ही हीन मया प्रायः बन जायेगा । हम कवि की इतिहास दृष्टियों का समन्वय करते हुए 'सामाजिक' के अन्तराल में ही सुरु शिखर चढ़ने वाले इतिहास-दर्शन की रचना करेंगे ।

इस इतिहास में पात्रों एवं घटनाओं की धारणाओं (concepts) एवं प्रतीकों (Symbols) में रूपान्तरित कर देने से प्रधानतया इतिहास की कथा-गुण से अधिक इतिहासदर्शन का सविधान हुआ है । कवि ने मानवीय कथाओं को यज्ञ के रूपक के इर्दगिर्द अमूर्तीकृत किया है जिसकी वजह से कर्म सगं में यज्ञ गुण का, ईर्ष्या में सघर्ष का तथा सघर्ष में युद्ध का रूप धारण करता है । कर्म ज्वाला और वासना और विप्लव का उद्भावक बनता है । यह घटनाओं के साराशीकरण का उदाहरण है । इस क्रम में मनोवृत्तियों के प्रतीकीकरण का भी विन्यास दृष्टव्य है । चिंता और आशा सगं में दोनों भाव संबोधित हुए हैं; काम और लज्जा सगं में दोनों का मानवीकरण (personification) हुआ है जिसके अंतर्गत मनु के मन में स्वप्न जन्मा काम तो सुख, सौंदर्य, विलास और मृष्टि का संदेश देता है, तथा नारी की अवस्था लज्जा, यौवन, प्रणय, शांतिता एवं समर्पण का अनुभावन करती है । यह नारी के अवस्थान से नैतिक

मन (चेतना या भ्रंशकल्प) तक का उद्गमन है। इसी तरह आरंभ में प्रकृति और मनु पर सादृश्य समत 'प्रकृति' एवं 'पुरुष' तत्त्वों का आरोप भी है। मनु में अहंकार बुद्धि एवं मन का मनस्तत्त्व तथा श्रद्धा में विश्वास एवं समर्पण का केन्द्रीभवन पात्रों का निर्विकल्प (शाश्वत) प्रतीकीकरण करता है।

यज्ञ, और उसकी ज्वाला एवं विप्लव के घर्मों के सदर्थ में हम पात्रों एवं घटनाओं में प्रतिनिधित्व (representation) भी पाते हैं। यज्ञ हिंसा का प्रतिनिधि है; प्रजापति नृशस शासक का और सारस्वत नगरपूजी-वादी सयम्ता का। इसी तरह जनविद्रोह जाति का तथा नगरनिर्माण औद्योगिक जाति का प्रतिनिधि हो जाता है।

अंतिम तीन सगों में अन्यापदेश (allegorization) की प्रचुरता है। दर्शन में सृष्टि-स्थिति सहार के चक्र का नतन (ताडव); रहस्य में इच्छा क्रियाज्ञान का त्रिकोणात्मक त्रिलोक और त्रिपुर सुन्दरी कामकला अर्थात् श्रद्धा; तथा आनन्द सग में मनु = पुरुषशिव = पुरातन पुरुष हिमालय और श्रद्धा = त्रिपुर सुन्दरी = प्रकृति का अन्यापदेश इस कृति को दार्शनिक इतिहासवाद से संपन्न पित करता है। इतिहास का आदर्श आनन्द हो जाता है, मनुष्य मात्र मन में अमूर्त हो जाता है तथा घटनाएँ मात्र संवेदन रह जाती हैं।

इसीलिए इस महाकाव्य में कई प्रतीकात्मक यात्राएँ हुई हैं। मनु यज्ञ पुरुष बनते हैं। तब उनमें काम जागता है। फिर वे गृहपति होते हैं, फिर स्वेच्छाचारी प्रजापति, फिर साधक मनुष्य और अंततः शिव तत्त्व। मनु की मगिनी श्रद्धा का पहले कामवाला के रूप में आविर्भाव होता है। वह अतिथि (पुल्लिगी) बनती है और तब रम्य नारी मूर्ति के रूप में उसमें सज्जा उदिता होती है। इसके बाद वह मातृमूर्ति, त्रिपुर सुन्दरी, विश्व कल्याणी होती है, और अन्तः प्रकृति एवं शक्ति रूपा हो जाती है। इसी भाँति इस कर्म और विचार का अन्त्य है। वह राष्ट्रस्वामिनी एवं जनरद कल्याणी होती है और अंततः विद्या हो जाती है।

सारांश में, हम देखते हैं कि इस महाकाव्य में बाह्य एवं स्थूल घटनाओं तथा पात्रों को अमूर्त एवं सूक्ष्म एवं प्रतीक एवं रूपक में रूपान्तरित कर दिया गया है। इतिहास दर्शन के लिए हममें थोड़ा भूमिदा तो बड़ी नहीं मिल सकेगी। यहाँ 'रूपवत्त्व' के विधान के लिए प्रतीकीकरण, मानकीकरण, प्रतिनिधीकरण और अन्यापदेशीकरण की चतुर्मुनी प्रणालियों को अंतर्दक्षित किया गया है।

इस भाँति रचवत्त्व के उपर्युक्त संश्लेषण के द्वारा हम 'वामावनी' का

का एक नितांत वैश्वक (universal), अप्रुत (abstract) तथा प्रतीकीकृत (symbolized) रूप प्राप्त कर लेते हैं। यहाँ हमारा आधार यही कृतिरूप है। यही कृतिरूप इतिहासदर्शन की मूलशक्ति है।

प्रबन्ध काव्य का यही 'प्रतीकीकृत रूप' (Symbolic form) मान-चता के विकास, तथा मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास की कवि उद्भूत आकांक्षा को धारण करता है।

प्रसाद ने कृति के आमुख में ऐतिहासिक सत्य एवं मानवीय सत्य का प्रश्न उठाया है, और कृति में ऐतिहासिक प्रक्रिया का प्रतीकात्मक रूप-स्तरण किया है। उन्होंने ऐतिहासिक अस्तित्व के साकेतिक अर्थ की तलाश की है। प्रतीकात्मक रूप अर्थ का ज्ञान देता है अथवा अर्थ की मानवीय अभिव्यक्ति करता है। इतिहास में तिथि कम होता है। कवि इस तिथिक्रम से सन्तुष्ट नहीं है। वह मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के द्वारा इतिहास की घटना के भीतर 'कुछ' देखना चाहता है। यही 'देखना' उसका मनोवैज्ञानिक इतिहास दर्शन है। उसके अनुसार यह देखना 'आत्मा की अनुभूति' है। यह अनुभूति 'सूक्ष्म भावों' तथा 'चिरंतन सत्यों' को प्राप्त करती है। ये ही सूक्ष्म भाव एवं चिरंतन सत्य 'युग-युग के पुरुषों' (पात्रों), और उनके 'पुरुषार्थों' (घटनाओं) में अभिव्यक्त होती हैं। 'कामायनी' के प्रतीकात्मक रूप में सूक्ष्म भावों और चिरंतन सत्यों का अनुसंधान हुआ है। इस तरह यहाँ इतिहासकार एवं कलाकार के क्रियाधर्म (functions) का मिश्रण हुआ।

प्रसाद कलाकार और कवि दोनों है। कथा के स्रोतों में वे व्यावहारिक तथ्यों की प्रामाणिकता को प्रतिष्ठित करते हैं लेकिन उन प्रामाणिक तथ्यों के पुनर्निर्माण में उत्पादक कल्पना को ग्रहण करते हैं। इस तरह वे इतिहास के भावन में कला के भावन का मेल कराते हैं। इस मेल के द्वारा वे मानवीय जीवन का आदर्श वर्णन करते हैं। अतः व्यावहारिक जीवन विमुक्त रूपों में परिवर्तित हो जाता है। 'कामायनी' वस्तु की यथार्थता (प्रत्यभिज्ञा) से आये मानवीय भावों का भी स्पर्श करती है। इस तरह मानवीय स्वभाव के अन्वेषण में कला एवं इतिहास दोनों स्रोतों का समन्वय करती है। प्रसाद ने इस समन्वय को 'संकल्पात्मक मूल अनुभूति' कहा है जो श्रेय मत्त को उसके मूल वास्तव में सहसा ग्रहण कर लेती है। इस भाँति कवि की ऐतिहासिक प्रक्रिया प्राणिम (intuitional) है जहाँ ऐतिहासिक सत्य सुन्दर भाव भी हो जाते हैं (चेतना का सुन्दर इतिहास अखिल मानव भावों का मत्त)। वैश्वक मान-वीय स्थिति को कवि ने 'अनाशरण अज्ञान' कहा है जिसमें सूक्ष्म भाव चिर-

यह कवि की इतिहास-परिष्कार है। इतिहास एक शाश्वत चेतना है जिसका दिगुज छन्द स्वप्न अर्थात् डेड एव मर्यादहीन प्रतीकारमय परिणति 'आनन्दमय' है। इस डेडविविधता के प्रनयन एक ओर तो विश्व और मनुष्य एक ही आत्मा के अनिष्ट रूप हो जाने हैं, और दूसरी ओर प्रकृति (nature) एव पुरुष (man) की द्वयता विनीत हो जानी है। ऐतिहासिक ज्ञान के इस चरण में कवि ने मंडाईतवादी दर्शन के आलोक में इतिहास का दिग्दर्शन किया है। इसीलिए कामायनी के आरम्भ में जनप्लावन में त्रास्त प्रकृति एवं निश्चिन्त पुरुष मौजूद है, तो अन में त्रास्त रास्त में निरत विश्वमुन्दरी प्रकृति एवं समस्त मनु-शृङ्गा भी नग्न हैं।

यहाँ हम कवि के ऐतिहासिक ज्ञान सम्बन्धी तथा मनुष्यता के मनो-वैज्ञानिक इतिहास सम्बन्धी भूयो को बनाना चाहेंगे। ऐतिहासिक ज्ञान को केवल मनोवैज्ञानिक नियमों में बांधना असम्भव है। इतिहास का विकास इच्छात्मक है, जहाँ सामाजिक यथार्थता तथा वैयक्तिक चेतना के परस्पर सघात होने हैं जहाँ सामाजिक गवय हमारी वर्गीय विचारधारा की भ्रातियों एवं स्वार्थों को उत्पन्न करने हैं। हम इतिहास का जो कमबद्ध विकास प्रस्तुत करते हैं वह हमारे आन्तरिक अनुभवों का तो प्रकाशन है लेकिन वह कम सामाजिक शक्तियों की निश्चयवादी परिणति भी है। हमें आज तक ऐसे किसी भी नियम की उपलब्धि नहीं हो सकी है जो विचारों एवं अनुभूतियों का नियमन करके एक शाश्वत व्यवस्था प्रस्तुत कर सके। इस क्षेत्र में इतिहास के मनोवैज्ञानिक व्याख्याताओं को कोई सफलता नहीं मिली। अतः कामायनी में कथा के विकास के साथ साथ मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास का क्रम स्वीकार करना अवैज्ञानिक है (इसे 'मनस्तत्त्व एवं मनोविज्ञान' शीर्षक अध्याय के अंतर्गत भी प्रतिपादित किया गया है।) इसी तरह इतिहास को कोरे आर्थिक भौतिकवाद (economic materialism) अथवा सामाजिक मनोविज्ञान (Social-psychology) के आधार पर भी नहीं समझा जा सकता।

हम यह मानते हैं कि इतिहास दार्शनिक अपने ऐतिहासिक तथ्यों की

प्रतीकारमय भाषा (Symbolic language) का उद्घाटन करता है। इस प्रक्रिया में अतीत यस्तु का रूप नहीं बदलता, बल्कि उसमें एक गहराई खुल जाती है। जलप्लावन की घटना को लेकर कवि ने इतिहास और देवसंस्पृष्टि के पतन की गहराई को प्राप्त किया है। उसने यज्ञ की ज्वाला तथा केंद्रीभूत युग की विषमता के मूलबोध को मनु में ईर्ष्या की ज्वाला और एकांत हिसक स्वार्थ में, तथा सारस्वत नगर में युद्ध की ज्वाला और सामाजिक विप्लव में रूपांतरित किया है। किन्तु क्या ये घटनाएँ (मनु की ईर्ष्या, सारस्वत नगरव्यस प्रक्रिया) ऐतिहासिक सत्य हैं? अपने वर्तमान में स्थित होकर कवि ने कल्पित अतीत से जो प्रश्न पूछे हैं क्या वे भविष्य पर लागू हो सकते हैं? लेकिन प्रसाद ने दर्शन सगं से आनन्द सगं तक इन्हे धार्मिक इतिहासवाद में ढाल दिया है।

खुद प्रसाद कहते हैं कि सिद्धांततः आदर्शवादी एक 'धार्मिक' प्रवचनकर्ता, बन जाता है और यथार्थवादी 'इतिहासकार' से अधिक नहीं ठहरता। प्रसाद के अनुसार यथार्थवाद इतिहास की संपत्ति है और जीवन-बोध है। 'कामायनी' के कर्म सगं में मिथकीय मनु में पहली बार ऐतिहासिक चेतना अभ्युदित होती है जबकि चलन जीवन में प्रतिष्ठित 'स्वर्ग' की सलक वर्तमान जीवन से मिल कर 'अभाव' बन जाती है। अतः 'कामायनी' के सदर्भ में कवि की यह स्थापना ठीक लगती है कि साहित्यकार न तो आदर्शवादी धर्मशास्त्र प्रणेता है, और न ही यथार्थवादी इतिहासकर्ता। इतिहास में दुःखदग्ध जगत है और आदर्श में आनन्द पूर्ण स्वर्ग। प्रसाद ने इतिहासकार और धर्मशास्त्रप्रणेता के धर्मों का समन्वय अवश्य किया है। 'कामायनी' में इन दोनों के एकीकरण का आरम्भिक आदर्श तो मिलता है लेकिन सदर्भ सगं से बाद से दुःखदग्ध अगत और आनन्द पूर्ण स्वर्ग पृथक-पृथक हो जाते हैं। कवि ने मिथकीय अर्थात् पौराणिक युग की इस घटना, और विश्वमुन्दरी प्रकृति के इस सौंदर्य को स्वातंत्र्य अभिव्यक्ति में ढाल दिया है। फलतः उनकी ऐतिहासिक चेतना की स्पष्टता विलुप्त होती गई है। इतिहास लिखकर भी वे इतिहास के यथार्थ को (सदर्भ सगं से आगे) अस्वीकृत करते हैं; नया धर्मशास्त्र लिखकर भी वे (दर्शन सगं और उससे आगे—) वे ऐतिहासिक यथार्थ के नाम पर इसे एकांगी मानते हैं, तथा इन दोनों का एकीकरण करने के बजाय इन्हे विच्छेद और शुभ-अशुभ बना देते हैं। यह इतिहासकार और दार्शनिक प्रसाद के बीच का एक जबर्दस्त अंतर्विरोध है।

● उनके इतिहासदर्शन के मूल तत्वों को प्राप्त करने के पूर्व एक बात

है। यही है। वे ऐतिहासिक चेतना (कालीन एवं वर्तमान) की स्थापना करने वाले हैं, जो अतीत के चिन्ता हैं। इस उम्र स्थापना की कुछ एक दिशाओं की इतिहास कर चुके हैं : ऐतिहासिक चेतना 'ग्राम्य भाव एवं विज्ञान सत्य' के रूप में स्थापित है। दूसरी दिशा है : स्थापना केन्द्रित चिन्तन सत्य की सुन्दर भाव में स्थापित कर देती है। तीसरी दिशा है : इतिहास की शाश्वत चेतना की दृष्टिकोण एवं स्थापित प्रतीकपूर्ण परिणति आनन्दमय है।

इस तीसरी दिशाओं के आधार पर हमें यह देखा है कि प्रगाढ़ में भूल इतिहास की स्थापना चित्त भरती है। उन्होंने अपने रहस्यवाद नामक लेख में कहा है कि आधुनिक चिन्तन में स्थापित दिशाओं में आनन्द, उन्माद और प्रमोद के उत्पन्न होते हैं। उनमें अद्वैत दृष्टि थी। इन्द्र आत्मवाद के, तथा ब्रह्म विवेकवाद के आधारों थे। आत्मवाद के साथ ही आनन्दवाद की विचार धारा पड़ी। कवि के अनुसार गणसिद्ध के प्रमुख सत्य आयों में विवेकवादी धारा की अनेक आनन्दवादी धारा का अधिक स्वागत किया। अतः वैदिक आयों में आत्मवाद और गणवादी विचारधारा की प्रधानता हो गई। इनमें से कुछ प्रायः आयों में विवेक के आधार पर नये नये तर्कों की उद्भावना की। उन्होंने बुद्धिवाद के आधार पर नये-नये दर्शनों की स्थापना की। विवेक के तर्कों से विकसित इस विचारधारा में ससार दुःखमय माना गया तथा दुःख में छूटना ही परम पुण्यार्थ समझा गया।

अतः आनन्दवाद में आत्मवाद तथा बड़े-बड़े यज्ञों का उन्माद एवं प्रमोद प्रतिष्ठित हुआ, तथा बुद्धिवाद में विवेक और विज्ञान। इस तरह वैदिक संस्कृति में तर्कों के आधार पर विरत्पात्मक बुद्धिवाद की धारा और आत्म के आधार पर नवरूपात्मक आनन्द की धारा बह उठी। आनन्द साधना ने विरत्पात्मक विचारों एवं तर्कों को छोड़ दिया। 'कायायनी' में ये दो धाराएँ और इनकी ऐतिहासिक चेतना स्पष्टरूप में क्षितिमिलानी है। वैदिक कर्मकांड और आनन्द के लिये धर्म एवं आनन्द मार्ग, तथा बुद्धिवाद के लिये इडा एवं स्वप्न एवं सपर्प मार्ग परिलक्षित हुए हैं। यही नहीं, कवि ने इन दो धाराओं के आधार पर वैदिक मनु के व्यक्तित्व को भी बाँट दिया है। इसी तरह उन्होंने ब्रह्मावृष्टि की भी सारस्वतनगर एवं कलाशाला में विभक्त कर दिया है। अपनी 'शाश्वत चेतना' की धारणा को वैदिक संस्कृति के दर्पण में प्रतिफलित कराके उन्होंने इस ढंग से इतिहास की वस्तु बनाया है। इसी बोध के द्वारा प्रबोधकाव्य में दुःखदम्बपूर्ण (यथार्थ) जगत् एवं आनन्दपूर्ण (आदर्श) स्वर्ग का भी ऐकीकरण किया गया है।

‘कर्म’ (गत) के अन्तर्गत प्रगाढ़ में वैदिक मंत्रुति में ‘काम’ की व्यापकता का समन्वय किया है। ‘कामायनी’ में इतिहास के विकास के हेतु श्रद्धा मनु को काम एवं कर्म का संदेश देती है। कामवादा के अनुसार काम से प्रसरने पर मानवमूर्ति का भविष्य नहीं रहेगा, काम में ही विश्व का अभिराम उन्मीलन होता है, काम में ही महाभक्ति सीमाभय आनन्द करती है और काम ही मार्ग-इच्छा का परिणाम है। इसी तरह कर्म शक्ति गमित करता है। शक्ति प्राप्ति मनुष्य प्रकृति पर विजय प्राप्त करता है, सकल समृद्धियों की प्राप्ति करता है और मानवता को विजयिनी बनाता है। यही चेतना का सुन्दर इतिहास है। इस तरह आदिम वैदिक परिवेश में कवि ने काम (आनन्द) तथा कर्म (शक्ति) को इतिहास के विकास का अभिनायक माना है। ‘कामायनी’ के अंतर्गत कवि के इतिहास दर्शन की दृष्टि यह है कि विपत्तियों के कारण देव अमकलताएँ हुई थी, लेकिन समरसता एवं समन्वय पर आश्रित मानवता का इतिहास मंगलमय होगा।

वैदिक काम की आवागमों में कामकला के रूप में उपासना हुई जिसमें आनन्द के साथ सौंदर्य और उन्मद भाव जुड़ गया। ‘कामायनी’ में काम एवं सृष्टि मार्ग में प्रकृति सौंदर्य एवं मानवीय सौंदर्य की उन्मादक व्यंजनाएँ हुई हैं, और समप्रयासना मार्ग प्रमोदमाद के माधुर्य महाभाव से ओतप्रोत है। काम-कला की यह सौंदर्योपासना ही रहस्य एवं आनन्द मार्ग में सारमस्य वाली आनन्दोपासना में परिणत होती है। इस तरह हम साफ देखते हैं कि भारतीय साधना पद्धतियों के मनोदर्शन के आधार पर ही कवि इस कृति में मनुष्यता का मनो-वैज्ञानिक इतिहास लिखने की कोशिश करता है। यही उसकी एकागिता, एकात्मिकता एवं अपूर्णता प्रकट हो जाती है। हमें तो यह भी प्रतीत होता है कि कर्म मार्ग में जिस ढंग से कथा-उद्घाटन हुआ है उसमें सोम सुरा, मनु, काम तथा श्रद्धा कामिनी बन जाते हैं। यह कोरमकोर तीनों वय्यानी धारणाओं के फलस्वरूप पतन का निर्देश है। इसी तरह संभवतः कवि ने आनन्द मार्ग में केवल शिव की नहीं, बल्कि योगेश्वर शिव की धारणा की प्रतिष्ठा की है। इसीलिए तंत्र और योग के प्रतीकों की बहुलता हो गई है और मनु पर सिद्धों की सहज साधना की भी झीनी छाया पड़ गई है। कवि के धर्मशास्त्रीय इतिहासवाद (Metaphysical Historicism) की क्षीणरेखाएँ ये ही हैं। यह दृष्टि कवि प्रणीत मानवता के विकास के रूपक को भारतीय साधना प्रणालियों के विकास में, और मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास को पात्र मनु के चिंतनों के विकास में, और मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास को पात्र मनु के चिंतनों एवं अनभितियों में काफी सीमित कर देती है। इस तरह ‘कामायनी’ के इति-

हास दर्शन को विशिष्ट सांस्कृतिक-गैटन और उनकी विचार धारा (ideology), दोनों मिलकर सीमित तथा संकुचित करती हैं।

अतः हम भलीभाँति देख सकते हैं कि कवि ने ऐतिहासिक तथ्यों की व्याख्या किस ढंग से की है।

ऐतिहासिक तथ्यों में निरपेक्षता (objectivity) होती है लेकिन कवि ने इन्हें आत्मत्व एवं मन की सकलप्रात्मक मूल अनुभूति से अनुरजित किया है। इसी वजह से कवि की ऐतिहासिक व्याख्या एवं निर्णयों का अंतर्मुखी दृष्टि कोण विकसित हुआ है। इसी वेदना एवं आनंद, यथार्थ एवं आदर्श, भाव एवं सत्य के आधार पर प्रसाद ने मानवता का विकास तथा मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास लिखा है। अति कवि 'तिथिक्रम' के अंतराल में प्राकिक प्रतीक एवं धारणाएँ प्राप्त कर लेता है जिनमें से बीज-विष (दे० 'एन-स्वरूप, महाकाव्यत्व या महान-वाच्यत्व' शीर्षक अध्याय) प्रधान हैं। 'कामायनी' में इन बीज-विषों के दिग्दर्शकों पर कल्पना के पंख खोल कर उड़ने के फलस्वरूप इतिहास की चक्राक (cyclic) गति का उद्घाटन हुआ है।

प्रसाद ने बीज-विषों के द्वारा ही वातावरण की रचना की है तथा सौंदर्य साक्षरकारों का विभाजन किया है। इनकी क्षत्रियों से ही जमरा, धारणाएँ, प्रतीक और अग्न्यापदेश भी खुल पड़ते हैं। यह विकास रेखाक नहीं है, अग्नि नियति की तान एवं गति, तथा प्रकृति की सीमा एवं मृष्टि में अनुमिष है। इस तरह प्रसाद ने 'कामायनी' में इतिहास का उत्थान तान एवं गति, और सीमा एवं मृष्टि के द्वारा किया है। इस व्यापार के मूल में एक 'नृत्य' चल रहा है : मृष्टि, समार, आनंद, सौंदर्य का ताडव । यह बहुधर्मी ताडव ही 'इतिहास' की प्रक्रिया है। यह ताडव महार से मृष्टि और मृष्टि से महार के चक्र में घूमता है; यह ताडव साक्षर चेतना में भी सातगणों का विधान करता है; यह ताडव 'प्रकृति' की उन्मीलन और निमीलन की भी मूलशक्ति है, और इसी में 'अनादि वाचना' की कामकला भी शिरमिल होनी है। यहाँ हमने सभी सूत्रों को एकत्र कर दिया है।

ऐतिहासिक तथ्यों (घटनाओं और वस्तुओं) के अर्थ भी जाया करने हैं क्योंकि उनकी यथार्थता भौतिक न होकर प्रतीकात्मक होती है। अब ऐतिहासिक तथ्यों की प्रतीकात्मक यथार्थता हमेशा नई नई व्याख्याओं तथा पुनर्वाचनाओं में जीवित रहती है। इन तथ्यों के निरर्थक हमेशा वैश्वता (universality) तथा विशिष्टता (particularity) के प्रभाव का उद्-उद्घाटन पतन रहता है। 'कामायनी' में पात्र मनु और मनु मानवता, पात्र गूढ़ा

और श्रद्धालु भागी, पात्र इतना भी विवेकशक्ति के धनी नहीं था मर्याद इस विधि के पुरातन है ।

मेरिन अगली बात यह अभिप्रायित श्रुती है जब इतिहासकार-कवि प्रसार इन दंडों का संशोधन एवं निराकरण करते हैं । इस प्रक्रिया में उनके इतिहासदर्शन का मार्ग स्वयं ही श्रुत जाता है । इस प्रक्रिया का निर्धारण उनका वैयक्तिक स्वभाव तथा वर्गीय विचारधारा करती है । यदि ऐतिहासिक पुरुषों और मानव चरित्रों में व्यक्ति-वैयक्तिक को अस्वीकार करता है और उनमें 'समाधारण भवत्वा' का ही अग्रदान करता है जो उन्हें साधारण बना देती है । अतः पुरुषों और चरित्रों का साधारणीकरण करके कवि उन्हें अभेदमय और निर्विकार बना देता है । 'सामान्य' में मनु, श्रद्धा और इडा गभी को भाव-मार्गों का एक मर्यादा दे देता है, तथा इच्छा, क्रिया और ज्ञान की विभिन्नता को समाप्त करके (वस्तुतः मर्म में) उन्हें अभिन्नता प्रदान कर देता है । यह प्रतीतिमयक रूप से गो अथवा मर्म है कि दंड एवं मर्म, विभिन्नता एवं विविधता को समाप्त कर दिया जाय, मेरिन ऐतिहासिक विश्लेषण में दंड स्पष्ट ही साक्ष्य बता करता है । अतः सपर्यं सपर्यं के बाद प्रथम काव्य के विधान में हम इतिहास न पाकर कौरा कल्पलोक (utopia) पाते हैं जो सामाजिक समार्षता तथा सामाजिक इतिहास का अतिक्रमण कर गया है ।

ऐतिहासिक घटनाओं और पात्रगत समस्याओं के ऐतिहासिक समार्ष में दुःख और विवेक और तर्क विद्यमान रहते हैं । इतिहास के आलोक में जो जीवन उद्घाटित होता है उसमें गहरा समार्ष प्रग्वलित रहता है जहाँ दंड और संघर्ष, महत्ता और लघुता, मिलन और विरह, उत्थान और पतन, आदर्श और समार्ष आदि संघटित रहते हैं । यह इतिहास मानवीय स्वभाव की ध्यानवीन करता है । प्रसाद ने वेदना के आधार पर केवल सहानुभूति की अभिव्यक्ति की है । लेकिन भिन्नता, दुःख और विवेक के सहस्रस्तर को नामजूर कर देते हैं । यह भी उनका एक अन्य जवर्दस्त अडविरोध (contradiction) है कि वे सपर्यं सपर्यं के बाद इडा के विवेक को भावुकता से, समाज के दुःख को कैलाश के आनंद से तथा चरित्र के वैचित्र्य को समरसता से स्थानांतरित कर दाखते हैं । अपने इस सृजनात्मक कार्य की कीमत उन्हें ऐतिहासिक चेतना को खो देने में चुकानी पड़ती है ।

दुःख और तर्क का यह आदर्शवादी निषेध प्रसाद के इतिहासदर्शन को आनंदवादी बना देता है । इस वजह से वे केवल श्रेय सत्य ग्रहण करते हैं, इस श्रेय सत्य के मूल जाति को ही ग्रहण करते हैं । और उस मूल चारित्र्य को

ही ग्रहण करते हैं, और उस मूल चाखत्व को भी तर्क एवं विवेक के द्वारा नहीं बल्कि रहस्य एवं प्रज्ञा के द्वारा ग्रहण करते हैं। इस भाँति इतिहास एक अभेद सुख और मिलन का रसानन्द बन जाता है। और इसी भाँति, कवि इतिहास दर्शन से चलते चलते इतिहास के सौंदर्यबोधोपात्मक दर्शन में अनुप्रवेश कर लेता है। अतः इतिहास के सौंदर्यबोधोपात्मक दर्शन में भी रस की लोकमंगलवाली कल्पना का अभिप्रेत हो जाता है।

सारांश में, आनन्दवादी धारा बनाम विवेकवादी धारा, देव बनाम दानव द्वंद्व, वैदिक काम एवं कर्म, शक्ति एवं समर्पण, नृत्य एवं नियति, प्रकृति एवं सृष्टि, दुःखपूर्ण जगत् बनाम आनन्दपूर्ण स्वर्ग, व्यक्ति-वैचित्र्य बनाम चरित्र साधारणीकरण, अणु बनाम लीला, वेदना बनाम आनन्द, सृष्टि बनाम महार आदि के मूलाधारों पर प्रसाद ने अपने इतिहास-दर्शन को प्रस्तुत किया है जिसमें मानवता के विकास के रूपक एवं मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास को भी अनुस्यूत करने की उत्तरी हुई चैष्टाएँ हुई हैं। कवि का 'कामायनी'-संभूत इतिहास-दर्शन, आध्यात्मिक इतिहासवाद के रास्ते से होना हुआ, शनैः शनैः इतिहास के सौंदर्यबोधोपात्मक दर्शन में उत्कर्ष प्राप्त करता है।



११ । रूप-स्वरूप : महाकाव्य

अथवा महान्काव्य ?

‘महाकाव्य’ के रचनागठन (structure) का निर्माण करने की कोशिश एक काव्यशास्त्रीय चुनौती रही है । दडी और विश्वनाथ ने महाकाव्य के जिस स्वरूप का सोचा तैयार किया वह भरत की परम्परा में नाट्यशास्त्रीय वस्तु-नेता-रस की तीन धुरियों पर चित्रित है । दडी ने महाकाव्य के स्वरूप के संकेत किये और विश्वनाथ ने उन्हें एक संपूर्ण मध्यकालीन पौराणिक संस्कृति के धर्म अर्थ काम मोक्ष के चतुर्वर्ग के धरे में बाँध दिया । यह सविधान धार्मिक और अभिजात्य नैतिकतावादी था । अतः महाकाव्य का रचनागठन नाटक के अनुकरण पर निमित्त किया गया, और उसका ससार धर्मशास्त्रों एवं राजसभाओं के मुँह एवं रोमांस के वातावरण में रागरजित हुआ । हम कह सकते हैं कि महाकाव्य की इकाई ‘संस्कृति और समाज’ है । यह इकाई समसामयिक एवं मध्यकालीन थी । यह इकाई न तो रामायण जैसे आदिकाव्य तथा महाभारत जैसे इतिहास से अनुमोदित है, अपितु यह नाट्यशास्त्र एवं तत्कालीन समाज की अनुवर्तिनी है । इसलिये जब हम बीसवीं शदी के महाकाव्यों पर इस इकाई को थोपते हैं तब पल्लवग्राही होकर ‘साकेत’ या ‘कामायनी’ के महाकाव्यरस को छू भी नहीं पाते क्योंकि इनमें समाज-संस्कृति की सदर्भात्मक इकाई (contextual unit) ही भिन्न है । फिर यह भी सवाल उठता है कि महाकाव्य का आधार क्या हो ? पहले यह आधार रचनागठनात्मक स्वरूप (structural form) या मम्मट ने इसमें ‘उत्तमकाव्य’ की अन्वीक्षा प्रस्तुत की जो अर्थ एवं अभिव्यक्ति (सफला) पर केन्द्रित था । सम्भवतः मम्मट महान्काव्य की प्रार्थना कर रहे थे जो नाटकीय बोध के कार्यव्यापार की मुख्यवस्था की अपेक्षा काव्यबोध की चर्या से अलौकिकता में तन्मय करा सके । महाकाव्य

मिथयीय काल से लेकर महाकाल (शैव) का ग्रहण हुआ है; तथा आदिम मनुष्य (मनु) से लेकर मानवता और मानव के मानस का अभिधान हुआ है। यही नहीं, 'कामायनी' का बोध आधुनिक एवं रोमांटिक, मध्यकालीन एवं भविष्य-कालीन, शोषानंदवादी एवं यथार्थवेदनावादी भी है। इसके अलावा इस महाकाव्य का रचनागठन कार्यव्यापार के सूत्रों को तोड़ने-जोड़ने में नये-नये अनूठे प्रयोग करता है। इसीलिये हमें पहले कामायनी के कला माध्यम (art-medium) को समझना चाहिए।

● सौंदर्यबोधशास्त्र की मान्यता है कि लिрикल बोध के लिये प्रयुक्त माध्यम मुक्तको का होता है क्योंकि भाव का एक ज्वार उठकर पूर्ण हो जाता है। उस उत्थान में तीव्रता, केन्द्रीयता और तत्स्फूर्ति होती है। अतः लिрикल भावों की अभिव्यजना किसी लघु कलारूप को चुनती है जिसमें शब्द स्वानुभूति की गूढ़ता को उभार लाते हैं जिससे अर्थ के बजाय अनुभव की प्रधानता हो जाती है। 'कामायनी' का बोध ऐसा ही लिрикल है किन्तु इसे महाकाव्यात्मक माध्यम में विस्तारित किया गया है। अतः महाकाव्य का रूप-स्वरूप तदनुरूप मोम जैसा पिघलकर रुई की तरह अमूर्त हो उठा है। मिसाल के तौर पर चिंता और आशा सर्ग में वैदिक चेतना वाले मंत्र हैं, तो श्रृद्धा सर्ग में छंद; काम सर्ग में छायावादी वसंत चित्र है तो इडा सर्ग में लघु राघु मुक्तको के स्तवक; संघर्ष सर्ग में इतिवृत्तात्मक वेग है तो आनंद सर्ग में विवरणात्मक फान्तासी। इससे यही स्पष्ट होता है कि कामायनी का रूप-स्वरूप कई माध्यमों का प्रयोग करते करते लिрикल बोध के लिये एक महाकाव्य के रचनागठन का अन्वेषण करता है।

'कामायनी' के कलामाध्यम में हम सवादों के भी कई तरह के प्रयोग पाते हैं। इसकी भी वजह है। इसमें कथा का बहिर्घटना प्रवाह तो केवल तीन सर्गों—कर्म, स्वप्न तथा संघर्ष में ही है। चिंता सर्ग में प्रलय की स्मृति है। आशा सर्ग में मनु द्वारा पाक यज्ञ किया गया है, श्रृद्धा सर्ग में काम बाला कर्म एवं काम का संदेश मात्र देती है, वासना सर्ग में मनु और अतिथि चांदनी में देवदारुओं के निकुंज में यात्रा करते हैं, निर्वेद में मनु और श्रृद्धा का मिलन होता है। इसके उपरांत कथा ऐतिहासिक स्तर के बजाय आध्यात्मिक साधना पर चलती है। इस तरह प्रसाद को 'कामायनी' में मूलतः अंतर्घटना प्रवाह को आद्योपात्त अंकित करना पड़ा है। इसी वजह से काम-वासना-लज्जा सर्ग ही त्रयी, और दर्शन-रहस्य-आनन्द सर्ग की त्रयी, दोनों ही त्रयया. मनोवृत्तात्मक तथा अन्त्यापदेशिक (allegorical) हो गई हैं। चिंता सर्ग में आत्म-

चिन्ता तथा इडा सर्ग में आत्मचिन्तन का स्वानुभव तथा स्मृतिमथन है । इसीलिये बाह्य कार्य व्यापार की क्षीणता के कारण—सिद्धहस्त कवि नाटककार प्रसाद को नाटकीय विधियों का अवलंब लेना पड़ा है । अतः उन्होंने या तो स्वगत कथन को आत्मचिन्तन में डाला है, अथवा दो पात्रों के बीच संस्कृति, काम, कर्म, जीवन और विश्व के प्रश्नों पर सौंदर्यदार्शनिक संवाद कराये हैं । अब जो ये पात्र युगल (मनु-कामबाता, मनु-काम, नारी-लज्जा, प्रजापति इडा, मनु-त्रिपुर सुन्दरी शृद्धा) परस्पर संवाद करते हैं, वे कभी तो मिथकीय पात्र हो जाते हैं (मनु - कामबाता), कभी मनोवृत्तियाँ (मनु-काम, नारी-लज्जा), कभी सामाजिक-राजनैतिक प्रतीक (प्रजापतिमनु-राष्ट्रवामिनी इडा), और कभी अन्यापदेश (साधक पुरुष और शक्ति) । इसलिये इन संवादों में केवल नाटकीयता और काव्यात्मकता ही नहीं निबन्धित है, बल्कि चार दृष्टियाँ अनुक्रमिक तथा सहवर्ती हो गई हैं । ये चार दृष्टियाँ हैं— (१) मनोभावों का उन्मीलन (विकास नहीं), (२) मानवता के विकास का रूपक, (३) मनुष्यता का मनो-वैज्ञानिक इतिहास और (४) मनु अर्थात् मन के दोनों पक्षों—हृदय और मस्तिष्क—का (शृद्धा एवं इडा के व्याज से) सम्बन्ध निर्देश । कामायनी की 'कथामृष्टि' के ये ही आधार हैं (दे० 'कामायनी' का कविनिर्लिखित आमुख) । और, ये आधार आधुनिक तथा मौलिक हैं । इन आधारों पर ही 'कामायनी' का महाकाव्यत्व टिका है, न कि विश्वनाथ चतुर्दश लक्षणों पर । इस भाँति 'कामायनी' का माध्यम कई आयामों वाला है । अतः यहाँ बिम्ब और प्रतीक, पात्र और भाषा, मनुष्य और मानवता के विकास एवं उन्मेष के प्रत्यक्ष एवं परोक्ष धाराप्रवाह मिलते हैं । कवि इन्हीं जितना अधिक गूँथ सका है, उतना ही अधिक सफल उसका महाकाव्य हुआ है । हम उसके इस महान एवं भव्य आयोजन में तो आश्चर्यचकित हैं क्योंकि यह अपने ढंग का पहला प्रयास है । किन्तु इसकी सफलता की कहानी दूसरी ही है । इसे कहने के लिये हम 'कामायनी' के माध्यम की भीमत्ता को धुके हैं । कवि ने जिस भाषा में यह सूदन एवं अमूर्त एवं शाश्वत कथा कही है वह 'दुर्लभ छाया' वाली भाषा जो 'वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति' करती है । इस अभिव्यक्ति के लिये यह भाषा 'नवीन शब्दों की भविष्य...नवीन शैली, नया वाक्य विन्यास' रखती है । इसमें 'ध्वन्यात्मकता, साधनिकता' के अलावा 'सौंदर्यमय प्रतीकविधान' और 'स्वानुभूति की विवृति' भी है । यह इस भाषा की आधुनिक मौलिकता है (दे० कवि का 'परार्थवाद और छायावाद' शीर्षक लेख) । अतः इस कृति का माध्यम तथा भाषा, दोनों ही भिन्न हैं ।

‘कामायनी’ के इन मूलभूत सौंदर्यबोध शास्त्रीय अनुशासनों पर ध्यान देने की वजह से इसमें शास्त्रीय रगत वाला रस, मूल रस, नव रस ढूँढे जाते हैं। कभी कभी तो कहीं कहीं से बटोरकर वास्तव्य से लेकर बीभत्स और शात रसों की कुछ पक्तियाँ भी इकट्ठी कर ली जाती हैं। हमें तो यह कार्य तिलस्मी तथा जामूसी लगता है किशोरीलाल गोस्वामी जैसा। महाकाव्य के कई सर्गों में तो सचारी भाव, अनुभाव या विभाव को ही पूर्णता मिली है। और यह पूर्णता संवेदना (feeling) की गहराइयों की है जिसमें विभावानुभाव शिखर-आरोहण नहीं है। जब पात्र ही मनोभावों के प्रतीक हैं तब उन पर रस-चक्र घोपना ज्यादा सगत नहीं है। कुछ मनीषी इसमें नवों रसों के रसाभास पाते हैं। कुछ इसमें उद्विग्नता नामक नये रस की कल्पना करते हैं लेकिन सभी इसमें रस की शास्त्रीय तलाश करते हैं। यदि रस का मूल घर्म स्थायी सत्कारों का सौंदर्यबोधार्थक (अलौकिक तथा अनुभावात्मक (रसानन्द) हो जाता है, तब तो यह कृति विभावादि के बजाय संवेदना, शब्दशक्तियों के बजाय सौंदर्यमय प्रतीक विधान, तन्मयीभवन के बजाय स्पृहणीय आभ्यन्तर विवृति के सुकुमार मार्ग से भी यही लक्ष्य रससिद्ध कर लेती है। अतः हम तो यही कहेंगे कि हम उस ‘दुर्लभ छाया’ पर ही समाधिस्थ हों जिसका दर्शन एवं अनुभव कवि स्वयं करता है, और हमें भी कराना चाहता है।

इसके कला-माध्यम के स्वभाव, अनुभाव तथा प्रभाव से परिकल्पित होने के बाद अब हम इसके रचनागठन का भी संश्लेषण-विश्लेषण कर सकते हैं।

६१ कार्य व्यापार का साँचा लगभग सभी महाकाव्यों का स्वरूप यात्रा-प्रधान बना देता है। इसमें तो एक वैदिक कथा के विव्यास, मानवता के विकास तथा मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास—इन तीनों का सम्भव हुआ है। इसमें कवि इतिहास की घटना के भीतर भी ‘कुछ’ देखना चाहता है। उसका यह ‘कुछ’ चिरतन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित मूलम अनुभूति या भाव है। इसलिये जब स्वयं कवि ही अपने महाकाव्य के वाच्यता का अभ्येक्षण कर रहा है, तब हम भी उससे दृग् ‘कुछ’ को पढ़ें। यह कुछ ‘मनन शक्ति की असाधारण अपर्याप्त’ है। इसमें सत्य और सौंदर्य (वाच्य) का वाच्य मयोज है। अतः ‘कामायनी’ के महाकाव्य की इष्टार्थ ‘चिरतन मानवीय सत्य तथा रमणीय सौंदर्य’ की है। हम इसे महाकाव्य के महान वाच्यता में स्थापित का केन्द्रीय बिन्दु मानते हैं। इस नई इष्टार्थ में मुक्तिविशेष तथा मनुष्य विवेक का भी भारतीय तथा यूनानी इष्टार्थों का अन्तर्भाव हो जाये है। कवि ने इसलिये इसी वाच्य या मयोज विवेक के रूप

१. चैतन्य के अन्तर्गत प्रकृति एवं मनुष्य

मन (मनुष्यत्व) की चिरंतनता का आनन्दवादी विश्वात्मपरक इतिहास लिखा है (चेतना का सुन्दर इतिहास अतिम मानव भावों का सत्य)।

प्रकृति एवं संसृति एवं मन के चिरंतन सत्य की प्रतिष्ठा कराने की इस आकांक्षा ने ही 'कामायनी' में सूक्ष्म अनुभूति या भाव को भी पाद्यत्व से साक्षात् मानवीकृत किया है; जैसे काम, रति, भारी, लज्जा, चिंता, आशा आदि। कवि ने इन्हे 'कामायनी' की वैदिक कथासृष्टि में गूँथ दिया है। इनके द्वारा मनोभावों का उन्मीलन तो अवश्य होना है। किन्तु हम इसे 'मनुष्यता का मनो-वैज्ञानिक इतिहास' मानने को अप्रगुत हैं। चिंता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना लज्जा, ईर्ष्या, कर्म, स्वप्न, सद्यर्प आदि में कौन सा मनोवैज्ञानिक इतिहास है? यह 'कामायनी' के पात्रों की विशिष्ट परिस्थितियों के बीच से उन्मीलित होते हुए मनोभावों का तो इतिहास हो सकता है, किन्तु मनुष्यता में इस क्रम और इस ढंग से मनोविज्ञान के विकास की विकसित होने के दावे को कोई भी आधुनिक मनोवैज्ञानिक कतई नहीं मानेगा। अतः ज्यादा से ज्यादा हम यह कह सकते हैं कि 'कामायनी' की वैदिक कथा के अन्तर्गत कवि ने मानवता के विकास का जो क्रम गूँथा है, केवल उसी क्रम के मुताबिक-घटनाओं एवं परिस्थितियों के चक्र में घँघकर-बुछ मनोभावों का उन्मीलन हुआ है। यह उन्मीलन केवल कथाक्रम के समानांतर है। किन्तु इस उन्मीलन एवं विकास ने कृति को एक त्रिविध यात्रा-साँचा अवश्य प्रदान किया है। इसमें पहली है ऐतिहासिक यात्रा जो महावट से शुरू होकर सारस्वत नगर से होती हुई कैलाश में समाप्त होती है। दूसरी है मनोवैज्ञानिक यात्रा, जो काम-वासना और लज्जा सर्ग में पूर्ण हुई है। इसके अतर्गत पहले मनु रम्पनारी को प्राप्त करने के लिये (काम

यें तीन त्रयियाँ बनती हैं—(i) ऐतिहासिक यात्रा के गुंफनवाली—कर्म-ईर्ष्या स्वप्न-संघर्ष सगं की चतुष्टयी; (ii) मनोवैज्ञानिक विकास के गुंफन वाली काप-वासना-लज्जा सगं की त्रयी; और (iii) आध्यात्मिक साधनायात्रा के गुंफन वाली दर्शन-रहस्य-आनंद सगं की त्रयी ।

चिंता सगं में मनु की अस्तित्ववादी चिंता है, तथा इड़ा सगं में मनु का बौद्धिक आत्मचिंतन । ये दोनों सगं स्मृति एवं संस्कार प्रधान हैं जिनमें प्रत्य-भिज्ञा केंद्र में है । इनमें से चिंता सगं में कथा वृत्त के बाहर की देव संसृति और जल प्रलय की घटनाओं का है; और इड़ा सगं में चिंता सगं से ईर्ष्या सगं तक घटे हुए सम्पूर्ण कार्यव्यापार तथा मानसिक संघर्ष का खामदि-श्लेषण । चिंता सगं में कवि आदिम परिस्थितियों में दूग्यता, अकेलेपन, जड़ता त्रास आदि के उस बोध को उद्घाटित करता है जो महाकाव्य में मनुष्य के अस्ति-त्ववादी प्रारब्ध की भयानकता लिये है । इड़ा सगं में वह कर्म एवं संघर्षशील सामाजिक मनुष्य की व्यथा तथा अपूर्णता, परचाताप तथा प्रतिहिंसा सामाजिक संबंध तथा वैयक्तिक स्वातंत्र्य की स्थितियों की मनोदार्शनिक मीमांसा प्रस्तुत करता है । इड़ा सगं में सभी पूर्ववर्ती घटनाओं का सारांशीकरण करके सूक्ष्म अनुभूति या भाव निमित्त किये गये हैं । अतः इसी सगं में परवर्ती सामाजिक जीवन के सभी बीज अकुरित होने की मुगबुगा उठते हैं । इस सगं के चिंतन का प्रवाह निर्वेद सगं तक चलता है । दर्शन सगं से तथा उससे आगे तो महा-काव्य का कथ्य ही एक फान्तासी-सा (fantasy) हो जाता है ।

महाकाव्य के रचनागठन की इस तरह सड़-सड़ विश्लेषित करने तथा उन्हें अमफनतापूर्वक सश्लेषित करने में कवि को कई तकनीकों का इस्तेमाल करना पड़ा है । इनकी चर्चा हम आगे करेंगे । किन्तु प्रसाद जैसे कुशल नाटककार की यह सब कृति के माध्यम के स्वभाव-अनुसासन-प्रभाव के अनुसार ही करना पड़ा है । उनके इस महाकाव्य की इकाई 'विरतन मानवीय ताय तथा रमणीय सौंदर्य' की है । अतएव उन्होंने पात्रों की प्रतीक बनाया है, तथा मानवीय बृत्तियों को पात्रत्व प्रदान किया है । अतः सभी कुछ मूल्य अनुभूति या भाव में रूपान्तरित होने के लिए विवश है । यही उद्दिग्गता है जो मूल्य महाकाव्य में परिष्कार है और मूल्य शक्ति के रूप में जागकर सचेतन हो उठी है । इसी कारणों से बाह्य घटनाएँ गायब होनी जानी हैं और अगनिरीक्षण उन्मिग होना माना है । कथागर्भ की इस शीघ्रता में उनके ऐतिहासिक आघात को सर्वाधिक बिगड़ना पड़ता है । यह अमनुष्य इनका अधिक है कि काम-वासना-यात्रा गर्भ की जमीन में कथा मूल्य गहरी के बराबर है; कर्म-ईर्ष्या स्वप्न-संघर्ष की

में हिंसा को सीख कर मनु स्वप्न एवं संधर्प सगं मे हिंसा तथा काम से पूर्ण मिलते है किंतु यही हिंसा जन शोषण एवं वर्गयुद्ध में, तथा काम अभिपाप एवं पाप में बदल जाता है। इस तरह मनु ही महाकाव्य है। वह अकेला भी है और भीड़ से लड़ने वाला भी। भोगी भी है और योगी भी; नरपशु भी है और देवात्मा भी; मानव के जो भी द्विधात्मक पक्ष हो सकते हैं वे सब मनु में केन्द्रित हैं। मनु, मानस, मानव, चिरंतन मनुष्य तथा मानवता है। इसी वजह से श्रृद्धा एक चिरंतन वृत्ति तथा नारी है, और इड़ा आधुनिक राष्ट्रसत्ता एवं बुद्धि का प्रतीक है। इनके माध्यम से ही कवि एक परिपूर्ण मनुष्य तथा सम्पूर्ण मानवता की अपनी विचारधारा (ideology) को आच्छादित करना चाहता है। इतने विपुल सम्भार से मनु का व्यक्तित्व-दर्पण द्रक गया है। इसी तरह हम कम से कम श्रृद्धा और इड़ा के मानवी-व्यक्तित्व में कवि की कुछ क्रांतिकारी दिशाओं की झाँकी पाते हैं। श्रृद्धा की रचना मानों 'एक घूट' 'कामना' की नायिकाओं, 'तितली' की तितली, 'चंद्रगुप्त' की कार्नेलिया तथा 'ध्रुवस्वामिनी' की कोमा का संग्रह करके हुई है। उस पर गृहपति मनु का अधिशासन है। इड़ा के चरित्र में कवि ने ध्रुवस्वामिनी में उठाये गये कदम का अधुनिकीकरण किया है। इड़ा आत्मस्वत्व और समानता वाली नारी है। राष्ट्रस्वामिनी के रूप में वह नियम पालन और राष्ट्रसत्ता की रक्षा की भी जिम्मेदारी समझती है। सेनम तथा परिवार के क्षेत्र में वह मनु की दासी या बंदिनी नहीं रह सकी। वह सगिनो के रूप में यह प्रतिपादित करती है कि सेक्स निर्णय प्रजापति नहीं, स्वामिनी नारी करेगी, तथा समाज के अधिकारों को मनु निर्बाधित नहीं भोग सकते। इस तरह कर्तव्यमयी नारी (woman of duty) तथा समानतापथी नारी (woman of equality) के बोध प्रसाद याद में चुनाव नहीं कर सके। यहाँ वे ध्रुवस्वामिनी के बोध पर आधुनिक नर-नारी संबंधों में प्रतिमानिकरण नहीं कर सके, और फलतः इड़ा के रोमांटिक एवं मध्यरातीन संबंधों के प्रतिमानिकरण में भटक गये। एक महत्तम बात यह है कि कवि इस महाकाव्यात्मक (प्रतीक एवं प्रतिनिधित्व) शीत-निरूपण में कवि नैतिकता के प्रति तटस्थ रहा है। वह नैतिकता यदि वे विमुक्त होकर मानवीय संबंधों के मूल रूप को पहचानने को उद्दिष्ट। इगनिदे सामाजिक मज्झ में पाप की धारणा केवल स्वप्न सगं में एत बार आई है। देवताओं का गुप्तर जाग हो मानवीय गृष्टि में पाप की परिभाषा न जानी है (बिना सगं में बिना पुनर गृष्टि में गुप्तर पाप की।) इन प्रकार

हैं कवि सम्पूर्ण मानवता तथा परिपूर्ण मनुष्य को अंकित करने की भूतोपियाई हत्वाकाधा रखता है किन्तु सामाजिक दृष्टिकोणों में हटते-हटते आध्यात्मिक हृस्वलोको में विश्राम ढूँढ़ने लगता है । फलतः मनु और इडा— दर्शन सर्ग से योगे— शैवाङ्गनवादी आनन्द साधना करने लगते हैं और ऐतिहासिक पात्र, मनुष्यता के प्रतिनिधि मन के प्रतीक होने की अपेक्षा रहस्यवादी अनुभवों की अभिन्न अवस्था में अन्यापदेशित हो जाते हैं । महाकाव्य को चकनाचूर करने वाली एकान्तिक धारों ये ही हैं ।

इस महाकाव्य की 'चिरतन मानवीय सत्य तथा रमणीय सौंदर्य' की आदर्शभारमक इकाई में-से पहले अथ की भीमासा के बाद अब हम रमणीय सौंदर्य के सदर्भ का अन्वीक्षण करेंगे । 'प्रकृति के सौंदर्य साधारकार' वाले खंड में हम दूसरे दृष्टिकोण से इसका विश्लेषण कर चुके हैं । यहाँ हम महाकाव्य के चकनाचूर की इकाई के प्रसंग में इसे स्वीकार करेंगे ।

■ यहाँ 'रमणीय सौंदर्य' का व्यापक परिवेश लिया जा सकता है । कवि और काव्य की मूल वृत्ति नाटकीय कार्य (एक्शन) के बजाय काव्यवर्णन (डिस्क्रिप्शन) है । कवि ने इस भूमिका में विश्वमुन्दरी प्रकृति तथा (आत्म से अभिन्न—) आत्मरूप विश्व के द्वारा 'प्रकृत रम' का भी अभिधान किया है । इसके लिये प्रकृति और जैन पुराण पुराणन का विभाव, तथा विश्व और मनुष्य का विभाव लिया गया है । प्रकृति की शक्ति उसकी मूलशक्ति है, और मनुष्य की मूल शक्ति अनादि वासना है । इस तरह मानों प्रकृत रस के लिये मूलशक्ति और मानवीय रस के लिये अनादि वासना का आधार प्रतिपादित हुआ है । पहले के मूल में रमणीयता और दूसरे के मूल में सौंदर्य है । इसीलिये कवि ने 'सौंदर्यमय प्रतीक विधान' की बात की है न कि विभावादि के विधान की । विवरण के निमित्त यह 'कामायनी' का महान् काव्यत्व है । इस विवरण के लिये प्रसाद ने दो दृष्टियों का मेल किया है । उनके ही अनुसार यथार्थवाद की विशेषताओं में प्रधान है सधुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात; तथा सधुता से तात्पर्य है व्यक्तिगत जीवन के दुःख और अभावों का वास्तविक उत्तेज । कवि के ही अनुसार यथार्थवादिता में अकिञ्चन साधारण मनुष्य ही शून्यता में महान् दिखलाई पड़ने लगता है । अतः यथार्थवाद में दुःख मवलित मानवता की वेदना के अद्य प्रचुरता में होते हैं । अतः यथार्थवाद का मूल भाव है वेदना । इसी तरह आनन्दवादी कवि ने आदर्शवाद का मूल आनन्द माना है । इस तरह प्रसाद ने दुःखदग्ध जगत् और आनन्दपूर्ण-स्वर्ग का ऐकीकरण किया है । 'कामायनी' में बिडा सर्ग की प्रकृति, तथा स्वप्न एवं उपर्ग की मानव दृष्टि के साथ साथ

दर्शन रहस्य और आनन्द सर्ग का स्वर्ग भी अंकित हुआ है। अलबत्ता कवि अपने इस जगत और स्वर्ग का ऐकीकरण नहीं कर सकता है। तांत्रिक प्रतीकों के द्वारा ऐकीकरण कराने से तो संघर्ष सर्ग के प्रश्न और भी घणक उठते हैं। कवि के विस्मरण तीनों प्रकार के (मनोवैज्ञानिक, ऐतिहासिक, आध्यात्मिक) यात्रा-साँचों में दृष्टिगोचर हो उठे हैं।

वर्णन के लिए कवि ने अपने ढंग से यथार्थवादो वेदना तथा आदर्शवादो आनन्द का समन्वय किया है। उसने सभी वर्णन वेदना के आधार पर किये हैं। अतः उन आनन्दशिखरो में भी वेदना की अंतर्धारा की उद्दिग्गता है। इसके अलावा कवि ने शास्त्रीय ढंग के 'वास्तववर्णन' नहीं किये हैं, बल्कि (वेदना के आधार पर) छायावादी ढंग की 'स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति' की है। स्पष्ट है कि कवि वर्णन और अभिव्यक्ति जैसे शब्दों के द्वारा अपने आंतरिक स्पर्श की विचित्रता को संप्रेषित करना चाहता है। इसके लिये वह नवीन वाक्य विन्यास, की रचना करता है। कृतकीय सुकुमार मार्ग का अन्वेषी कवि 'नवीन शब्दों की भूमि' अर्थात् दुर्लभछाया की उद्दिग्गता से रजित होना चाहता है। कवि ने इस विचित्र उद्दिग्ग को 'तडप' कहा है (पदे०, काव्य और कला तथा अन्य निबंध)। 'कामायनी' के विवरणों का रहस्य, जादू तथा तत्त्व यही नवीन शब्दों तथा वाक्यविन्यास वाली भाषा की तडप है। ये सब कवि के साध्य हैं। अतएव केवल रीति, गुण, शब्द शक्तियों के जाल में फँसाकर 'कामायनी' की भाषा का अनुशीलन केवल घोंघे, शख और सीपियाँ ही दे सकेगा। हाँ, इन दृष्टियों से भी यथासंभव अध्ययन किया जा सकता है। हम इसे तो स्वीकार कर सकते हैं। तथापि यहाँ भी प्रकृत रस पर आघोषात नजर रखनी होगी। अतः 'कामायनी' में आन्तरिक अभिव्यक्ति करने वाले वर्णन हैं। इन वर्णनों में वेदना, पीड़ा, दुःख, व्यथा, चिन्ता, सवेदन, विकल, अधीर, उद्दिग्ग विषमता, निरुपाय, करुणा जैसे शब्दों का एक वेदनावादी समूह है तो मधु, मादकता, पराग, मुख, मंदिर, राग, रंग, चपल, उल्लास, उन्माद, चषल, जैसे शब्दों का दूसरा आनन्दवादी समूह। कवि ने इन दोनों शब्द कदमों को रहस्य कुतूहल, विचित्रता, रमणीयता और सौंदर्य से निबधित किया है।

संवादों के अतिरिक्त महाकाव्य का दो निहाई अंश इन वर्णनों से प्रचुर है जिनमें कवि के आन्तरिक स्पर्श की विचित्र 'पुनरु' तथा 'तडप' है। इन वर्णनों के कई तकनीकी प्रयोजन भी हैं। ये प्रभाव उत्पन्न करते हैं, सकेत करते हैं, दृश्यविधान रखते हैं, सामूहिक भावों का संप्रेषण करते हैं तथा अलंकारों की शोभा बिखारते हैं।

बिना गर्ग में भीरव प्रकृति-प्रपद का बाह्य वर्णन है। मारवि के जंगल
 और शृंगार और अन्तर। यह वर्णन मनु में बिना, अन्ता, गुन्दता, मृगु, अवमाद
 और अकेन्दन के अन्तिमबोध को प्रसारानर में घु घु करके उद्दीप्त करता है।
 बिना यह एक स्वयं वर्णन गान्त हो है जिनकी निर्वाह भूमि मान्य दर्शन
 वाली है। आमा गर्ग प्रकृति रस को प्रचुरता में व्यजित करता है। इसमें
 हिमानय और रजनी के वर्णन हैं। यही अनमाई प्रकृति प्रचुर होकर जागती
 है और ललित लीलाएँ करने लगती है। शृङ्गा गर्ग में रामबाला का छायावादी
 पुनर एक सावध की दुर्लभ छाया वाला वर्णन है जिसकी भूमिका काम सर्ग
 तथा काम गर्ग को निवेदिन करती है। इस वर्णन में सौंदर्य के विचित्र परमाणु
 पराग कण, लघु अवयव आदि प्रकृति की रमणीयता के भी मूल तत्व हैं। इस
 प्रकृति परमाणु से रचित शृङ्गा का पराग शरीर और हृदय की बाह्य एवं उदार
 अनुकृति वाला सौंदर्य मिलकर प्रथम सौंदर्य तत्व का मिश्रित प्रस्तुत करता है।
 काम सर्ग के अनन्त मधुमय वसत और माधवी निशा के प्रकृत रस की लीला
 अर्पित हुई है जिसमें सौंदर्यमय प्रतीक विधान के साथ-साथ लाक्षणिकता तथा
 ध्वन्यात्मकता का भी समाहार हुआ है। यह छायावादी 'अभिव्यजनात्मक
 वर्णन' की परम निधि है। इसके पूर्ण कटास्ट में रहस्य सर्ग की तांत्रिक भाषा
 तथा रहस्यात्मक प्रकृति शक्ति की दिवावली है। इसी वर्णन के पूरक रूप में
 आनन्द सर्ग की विश्वगुन्दरी प्रकृति के सासरासयुत आनन्दोत्सव है। मानो
 रहस्य सर्ग की त्रिपुरगुन्दरी शृङ्गा के उपरान्त कवि ने विश्वगुन्दरी प्रकृति के
 द्वारा जड़ और केतन को आत्मा का अभिन्न अंग बना दिया है। कामसर्ग का
 मधुमय वसत देवताओं के अनन्त वसत से तुलनीय है जहाँ पारिजात, कल्पवृक्ष
 स्वर्गगा आदि का निवेश हुआ है। देवताओं की जीवा यहाँ मनुष्य के अभ्यन्तर
 की लीला बन जाती है। यहाँ वसत और निशा के भी बीच में उद्दीपन के रूप
 में स्वयं प्रकृति ही है। यहाँ भी अणु ही सौंदर्यमयी चञ्चल कृतियों का उल्लास,
 हास, नृत्य, मान, और जागरण व्यजित करते हैं। और, वसत-निशा की यह

दर्शन रहस्य
अपने इस :
के द्वारा :
कवि के वि
यात्रा-साँचो
वर्णन

आनन्द का

है । अतः उः

अलावा कवि

आधार पर)।

कवि वर्णन :
विचित्रता को

की रचना कर

की भूमिका' अ

ने इस विचित्र उ

निबन्ध') । 'का

शब्दों तथा वाक्य

अथवा केवला शक्ति,

भाषा का अनुशीलन

दृष्टियों से भी यथासंभ

कर सकते हैं । तथापि य

अतः 'कामायनी' में आन्तरिक

वेदना, पीड़ा, दुःख, व्याथा,

निरुपाय, कठना जैसे शब्दों का

... की वेतना का भी विन्यास करती है । अतः यदा
... के शब्दों वर्णन में प्रयुक्त कला-विशेष का विस्तार इस
... है।

... के अतिरिक्त वर्णन हुआ है जिसका सूक्ष्म अन्वेषण हमने 'कान
... करने का प्रयत्न किया है । इस सर्ग में एक ओर दादनों में दो
... के शब्दों बाने मधुरिमा के जान राका में विद्युद्दे हुए कोक मुगल,
... के अति वर्णा-ममता (पशु के माध्यम से), सधु अतदस्य
... का नाम की यात्रा, प्रकृति का कौमुदी में स्वयं महोत्सव, विमल
... को विमलराका मूर्ति आदि के चित्रों में मुँदी हुई पृथ्वी मनु
... अतिरिक्त कवि (नारी) की भी अंतर्दोषों का समानांतर विनयन
... के मुगल की अविरत लड़ाई मनु और अतिरिक्त की वेतना
... करने का अनर्थ है, राका में विद्युद्दे हुए कोक मनु के कानों में
... करने हैं; पशु के प्रकृति अतिरिक्त की ममता मनु की काम अथ
... को फैला देती है, रयास्य चन्द्रना की यात्रा मनु की अतिरिक्त
... की हीर्ष्य प्रतिमा की पहचानने की यात्रा हो जाती है, प्रकृति
... मनु की अवचेतन के स्वयं पद में बनाने लगता है जहाँ अनारि
... में बदल जाती है, विमल राका मूर्ति के रूप को निरसते
... अतिरिक्त की रम्यनारी मूर्ति उपस्थित हो जाती है और वे
... की मूर्तियों में पहुँच जाते हैं, तथा अंतर्दोषों का एक शिष्ट
... की नारी के साथ उनकी अजीब वादना का केन्द्रीभूत सुसंबोध
... मूर्ति में बन जाता है । वादना के विरहित होते हुए
... को शिष्ट बना देते हैं (कामनमें के देवता निर
... इस दुखी यात्रा के द्वारा कवि हमें लगता सर्ग

कुतूहल जागते हैं और मनोविकारों का जन्म होता है। अतः इस सर्ग में नारी के सात्विक भाव (स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, स्वरसंग, वेपथु, वैवर्ण्य, अधु व प्रलय) अंगज अलंकार (भाव, हाव, हेला), अयत्नज अलंकार (शोभा, कांति दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, ओदार्य, धैर्य), स्वभावजन अनुभाव (लोला, विलास, विच्छति किलकिचित् विभ्रम, मद, ललित, विह्वल, तपन, भोग्य, विक्षेप, कुतूहल, चकित्, केलि) तथा दश सुभग गुणों का भी मिना जुला छायावादी ढंग का काव्यसात्विक विधान हुआ है। यह काव्यसात्विक वर्णन शास्त्रीय शृंगार की परम्परा का अनूठा नवीकरण करता है। हम यह भी देखते हैं कि काम, वासना तथा लज्जा तीनों सर्गों की विवृति सवादात्मक है।

कर्म तथा ईर्ष्या सर्ग में कथा सूत्रों का सघन गुफन है। ईर्ष्या सर्ग में गर्भावस्था वाली शृद्धा का रूप वर्णन आनन्द्य, वृशता व बोस की विशिष्ट व्यंजना करता है।

स्वप्न सर्ग में मनुष्य के नगर (city of man) का वर्णन है जिसका विस्तार सघर्ष सर्ग में हुआ है। इस वर्णन के द्वारा प्रसाद ने आधुनिक युग, आधुनिक पूँजीवादी सभ्यता, तथा भौतिकवादी वैज्ञानिक दृष्टिकोण आदि की आलोचना की है। इस वर्णन में प्रसाद की विचारधारा (ideology) और उनके रोमांटिक जीवन बोध का पूरा कलादल कोण (kaleidoscope) दिखाई देता है। इसमें मनुष्यता की नगररूप, निर्बाधित अधिकार भोगने वाले स्वेच्छाकारी प्रशासक, सामूहिक चेतना का छिन्न भिन्न होना, आर्थिक शोषण और वर्ग संघर्ष, भौतिक हलचल और भौतिक विप्लव आदि का निरूपण विश्लेषण हुआ है। यहाँ वर्णन का प्रयोजन आधुनिक युग एवं पूँजीवादी सामाजिक व्यवस्था का यथार्थवादी विश्लेषण करना है। इसी दो सर्गों में जो युद्ध का वर्णन है उसमें भूतनाथ के ताडव तथा यम्य प्रकृति के निर्णय का, तानाशाह मनु और त्राणि करनी हुई जनता का, नरपशु के बनावटकार और राष्ट्रवादिनी स्वाधिकार का भी संयोग हुआ है। हमें यह समझ में नहीं आता कि आधुनिक युग से इस 'युद्ध' में कवि ने वैदिक अश्व शस्त्रों और पौराणिक देवशक्तियों का उपयोग करके कौन सा औचित्य प्रदर्शित किया है। यदि हम इस वर्णन के प्रसंग में कवि की विचारधारा की थोड़ी देर के निचे नज़र अदाव कर दें तो निरमरदेह इसका पनक बिराट है। कवि ने सामाजिक व्यवस्था और व्यक्ति चेतना की इसी शिमर्गी को मानसमोह में उमारने के निचे रहस्य सर्ग में नाविक एवं योगिक भूमि को अग्रा हाथा है। दृग्ग, चित्त तथा ज्ञान के इस त्रिविध प्रतीक त्रिलोक में जो वर्णन हुआ है उनमें एक ओर

माया—साया मनु की दृष्टिों की चेतना का भी विस्तार करती है। मनु श्रद्धा गर्भ के कामकाज के गौरव वर्णन में प्रयुक्त कला-विज्ञान का विस्तार इस गर्भ में हुआ है।

सायनागर्भ में सांकेतिक वर्णन हुआ है जिसका मूलम अन्वेषण हमने 'काम और रति' नामे अध्याय में किया है। इस गर्भ में एक ओर बाइनों में दो बिजलियों की पींगे बाले मयूमिया के जात गात्र में बिट्टूरे हुए बोर मुगत, प्रकृति में मानवी के प्रति चरणा-ममता (मनु के माध्यम में), सप्त जन्मदण्ड के रूप में आन्ध्र चरमा की यात्रा, प्रकृति का नौसुरी में स्थान महोत्सव, विभव मायावी प्रकृति की विमलराजा मूर्ति आदि के मूर्तों में गुंथी हुई गृहानि मनु और विगतविचार अनिवि (नारी) की भी अंतर्गता का समानांतर विवर्तन हुआ है। बिजलियों के मुगत की अविगत मज्जा मनु और अनिवि की चेतना के पात्र में बघिने का अगुंड है, मरु में बिट्टूरे हुए बोर मनु के कानों में काम के गदेश गुंजाते हैं, मनु के प्रकृति अनिवि की ममता मनु की काम जग्य ईर्ष्या के दृण कल की कला देती है, रमान्ध्र चरमा की यात्रा मनु की अतिवि की गाव हृदय की गौरव प्रणिमा की पहचानने की यात्रा हो जाती है, प्रकृति का स्वप्नशासन मनु की अवचेतन के स्वप्न पथ में चलाने सयता है जहाँ अनादि यागना धिरतन रनेह में बदल जाती है, विमल राक्ष मूर्ति के रूप को निरसते हुए मनु के सामने अतिवि की रम्यनारी मूर्ति उपस्थित हो जाती है और वे मिगन सदा समर्पण की मजिसे में पहुँच जाते हैं, सदा अततोत्तरवा एक शिशु की तरह मातिका सी नारी के गाव उगरी अधीर वागना का केन्द्रीभूत सुखबोध ही मयूर साधना की स्फूर्ति में बन जाता है। वासना के विकसित होते हुए विभिन्न रूप अन्ततः दोनों को शिशु बना देते हैं (कामसर्ग के देवता विर किशोर बघ बाले में।)। इस दुहरी यात्रा के द्वारा कवि हमें लज्जा सर्ग में ले आता है।

लज्जा सर्ग में मन के आंतरिक वृत्ति लज्जा को पात्र बना कर उसका वर्णन किया गया है। जिस तरह वासना सर्ग में मनु की अंतर्गता अंकित है, उसी तरह इस सर्ग में चमत्कृत वाता सी नारी की अंतर्गता का विवरण है। इस अंतर्गता में मन के बघन से मुक्त रति रूप नारी, अपनी ही छाया प्रतिमा लज्जा के कारण, हृदय से परवण श्रद्धाह्व नारी में रूपांतरित होती है। महाकाव्य की दृष्टि से तो यह सर्ग अनापेक्षित है, किन्तु यह एक महान् सर्ग है। इस वर्णन में कुतूहल बोध का विस्तार हुआ है। जिस तरह चिंता एवं वासना सर्ग में मनु में कुतूहल जागता है, उसी तरह इस सर्ग में नारी में

कुतूहल जागने है और मनोविकारों का जन्म होता है। अतः हम सर्ग में नारी के सांख्यिक भाव (स्नग्ध, स्वेद, रोमान, स्वरभग, वेपथु, वैवर्ण्य, अधुव प्रलप) अगज अलङ्कार (भाव, हाव, हेना), अगलज अलङ्कार (शोभा, कांति दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, ओदार्य, धैर्य), स्वभावानुभाव (लीला, विलास, विच्छति क्लिक्कित्वि विभ्रम, मद, ललित, विह्वल, तपन, मौग्य, विधेय, कुतूहल, चरित्, केनि) तथा दण सुभग गुणों का भी मिला जुला छायावादी ढंग का काव्यतात्विक विधान हुआ है। यह काव्यतात्विक वर्णन भारतीय शृंगार की परम्परा का अनूठा नवीकरण करता है। हम यह भी देखते हैं कि काम, वासना तथा लज्जा तीनों सर्गों की विवृति सवादारमक है।

कर्म तथा ईर्ष्या सर्ग में कथा सूत्रों का सघन गुच्छन है। ईर्ष्या सर्ग में गर्मावस्था वाली शृद्धा का रूप वर्णन आत्म्य, कृपणा व बोझ की विशिष्ट व्यञ्जना करता है।

स्वप्न सर्ग में मनुष्य के नगर (city of man) का वर्णन है जिसका विस्तार संपूर्ण सर्ग में हुआ है। इस वर्णन के द्वारा प्रसाद ने आधुनिक युग, आधुनिक पूँजीवादी सभ्यता, तथा भौतिकवादी वैज्ञानिक दृष्टिकोण आदि की आलोचना की है। इस वर्णन में प्रसाद की विचारधारा (ideology) और उनके रोमांटिक जीवन बोध का पूरा कलादश कोण (kaleidoscope) दिखलाई देता है। इसमें मनुष्यता की नग्नरूप, निर्बाधित अधिकार भोगने वाले स्वेच्छाचारी प्रशासक, सामूहिक चेतना का छिन्न भिन्न होना, आर्थिक शोषण और वर्ग संघर्ष, भौतिक हलचल और भौतिक विप्लव आदि का निरूपण विश्लेषण हुआ है। यहाँ वर्णन का प्रयोजन आधुनिक युग एवं पूँजीवादी सामाजिक व्यवस्था का यथार्थवादी विश्लेषण करना है। इन्हीं दो सर्गों में जो युद्ध का वर्णन है उसमें भूतनाथ के ताडव तथा अस्त प्रकृति के निर्णय का, तानाशाह मनु और जाति करती हुई जनता का, मरपशु के अत्याचार और राष्ट्रस्यामिनी स्वाधिकार का भी संयोग हुआ है। हमें यह सभ्यता में नहीं आता कि आधुनिक युग से इस 'युद्ध' में कवि ने वैदिक अस्त्र शस्त्रों और पौराणिक देवशक्तियों का उपयोग करके कौन सा औचित्य प्रदर्शित किया है। यदि हम इस वर्णन के प्रसंग में कवि की विचारधारा को थोड़ी देर के लिये नजर अंदाज कर दें तो निस्संदेह इसका फलक विराट है। कवि ने सामाजिक व्यवस्था और व्यक्ति चेतना की इसी विमर्श को मानसलोक में उभारने के लिये रहस्य सर्ग में तांत्रिक एवं योगिक भूमि को अपना डाला है। इच्छा, क्रिया तथा ज्ञान के इस कविप्रणीत त्रिलोक में जो वर्णन हुए हैं उनमें एक ओर

तो मध्यकालीन रहस्यवाद है, तो दूसरी ओर आधुनिक समाज के सामूहिक मनुष्य की इच्छा त्रिधा ज्ञान के बीच भिन्नता एवं विषमता । रहस्य सर्ग की इस फान्तासी में दार्शनिक विश्लेषण किया गया है । यहाँ ऐतिहासिक कथा लापता है । रहस्य सर्ग के नये त्रिपुर वर्णन का पूर्ववर्ती दर्शन सर्ग में वर्णित नटेश के आनन्द सांडव का दिवास्वप्न या विभ्रम (illusion) है । यह संघर्ष सर्ग के भीषण नरसंहार के कंट्रास्ट में आनन्द नृत्य की ब्रह्माण्ड लीला को प्रस्तुत करता है क्योंकि दोनों के मूल में शिव (भूतनाथ एवं नर्तित नटेश) ही हैं । एक विराट् ब्रह्माण्ड पटल (cosmic plane) में यह वर्णन 'कामायनी के काल एवं देश बोध को अनन्त और अखिन बना देता है । संघर्ष सर्ग के युद्ध का यह दार्शनिकीकरण सृष्टि स्थिति-संहार लीला के परिवेश में हुआ है, और दोनों (युद्ध एवं आनन्द) का ही मूल ताल 'नृत्य' है ।

इसी तरह चिंता सर्ग में वर्णित प्रकृति-प्रलय नृत्य के कंट्रास्ट में आनन्द सर्ग में वर्णित विश्व सुन्दरी मांसल प्रकृति का नृत्य (लास रास) भी दृष्टव्य है । आनन्द सर्ग में वर्णित हिमालय यात्रा भी वासना सर्ग में वर्णित हिमालय यात्रा से भिन्न है । इसमें धार्मिक प्रतीकों की इतनी प्रचुरता है कि यह यात्रा अन्वापदेश (allegory) हो गई है । इसी तरह संघर्ष सर्ग के सारस्वत-प्रदेश के निर्माण के कंट्रास्ट में कवि ने आनन्द सर्ग के मानस-प्रदेश की शैवाद्वैतवादी यूतोपिया (utopia) की रचना की है । इस आन्तरिक लोक की रचना में दार्शनिक मध्यकालीनतावाद (philosophical medievalism) की ओर पलायन हुआ है । (इसका विस्तृत विवेचन 'विचारधारा तथा कल्पलोक का अभिधान' शीर्षक अध्याय में हुआ है) ।

सारांश में, इन वर्णनों में कवि ने स्वप्न, पूर्व स्वप्नज्ञान, दिवास्वप्न, फान्तासी, और यूतोपिया आदि का शिल्पिक विन्यास किया है; इन वर्णनों में कवि का छायावादी वर्णन अभिव्यक्ति वाला काव्य मिर्दात वक्षित हुआ है; इन वर्णनों में प्रकृत रस एवं मानवीय रस का समानांतर योग हुआ है; इन वर्णनों में विश्लेषण के कई प्रतिमान उभरे हैं; इन वर्णनों में नियति एवं नृत्य की गतियाँ (ताल) एवं सर्वे समन्वित हुई हैं; तथा इन वर्णनों के पटल कथा सृष्टि की सूक्ष्म अनुभूति या भाव का अभिधान करते हैं । प्रायः ये वर्णन ही कृति को महान् काव्यत्व से मंजित करने वाले प्रतिमान हैं । वर्णनों की इस विविधा के कारण भी कवि को अपने कुछ गर्वों का नाम बदलना पड़ा है; यथा, यज्ञ सर्ग का नाम 'यज्ञ', इला सर्ग का नाम 'इला', युद्ध सर्ग का नाम 'संघर्ष', स्वीरुति सर्ग का नाम 'निवेद' आदि —

इस इन्द्र की स्त्री की जो स्त्री-रूप देव है, वह है कामाक्षी में विविध लोको की अभिरक्षा ।

कामाक्षी में कामाक्षी के अवन के बाद-ग्राह देवमूर्ति की अपनी निताम मृन्मय-लीला की दृष्टि है । कामना मर्म में प्रकृति का 'स्वप्न शायन' है और मनु की कामना की 'साधना का रात्र' है । मन्त्रा सगं मे नारी का अवलोक है, बर्ग मर्म मे मन्त्राति मन्त्रा का पहला आदिम परिवार है और मर्ग मर्म मे मन्त्रा का मगर है । दर्शन मर्म मे नटेश्वर शिव का मन्त्रावक है; रहस्य मर्म मे नादिक चित्त है और आनन्द मर्म के अन्तर्गत कर्मात्मा मे आनन्द एवं समर-रत्ना बाया ओर है जहाँ प्रकृति सब सामराय निरल है । देवताओं की सृष्टि मे केंद्रीय गुण है; मन्त्राओं के मगर मे विरम प्रमत्त गुण है; त्रिलोक में इच्छा-विद्या-ज्ञान की अन्तर्गता है और कर्मात्मा सोच मे आनन्द है । इस भाँति इन चार कामाक्षी (पुनर्निजाओ) मे हम गुण मे इच्छा की ओर, और इच्छा मे आनन्द की ओर प्रयाग करते हैं । मन्त्रा महाकाव्य का प्रतीकात्मक इतिहास यही है । इसमें बर्म और काम की शक्ति की साधना हुई है : वैदिक काम की, तथा शैव-ज्ञान शक्ति की । इमोलिए मन्त्रा महाकाव्य का केंद्रीय दार्शनिक रचनागठन यज्ञ, शक्ति एवं भोग के त्रिभुज को एक कथावक्ता के घेर बना है जिसके केंद्र मे मनु, मनुष्य, मन, मानव और मानवना पर्यवसित होती है । यह एक तन्त्रात्मक जैसा ढाँचा है । इस ढाँचे पर कई प्राकृत (माडल) गढ़े गये हैं जिनमें वैदिक प्राकृत, आधुनिक प्राकृत तथा शैव प्राकृत तो बेहद स्पष्ट है । वैदिक प्राकृत के केंद्र मे काम एवं बर्म है, आधुनिक प्राकृत के केंद्र में शक्ति, प्रमाण (चेतना) एवं आनन्द (समरगता) । आधुनिक प्राकृत में कवि मे सामूहिक जीवन के विपटन और सपर्य को अभिव्यक्त किया है जहाँ विज्ञान और प्रभुत्व, बर्म और वर्गशोधन, भौतिक मुक्ति और आधुनिक धर्म्यता के भीषण परिणाम दिखाये गये हैं । इसकी तुलना मे शैव प्राकृत मे वैयक्तिक मोक्ष का श्रेय एवं प्रेम अभिव्यक्ति हुआ है जहाँ मुख आनन्द मे, ज्वाला प्रकाश में, चेतना चैतन्य में, तथा पुरुष-पुरुष शिव मे रूपांतरित हो गया है । रहस्य सगं में विशद-व्यवस्था का सूक्ष्म दार्शनिक पुनर्निर्माण होता है, तो आनन्द सगं में इमर्नई विशद-रचना के अन्तर्गत अतश्चेतना का अखंड एवं चिरंतन उन्मेष होता है । इस तरह यज्ञ, शक्ति और भोग के बीजों से वैदिक, आधुनिक एवं शैव माडल अकुरित हुए हैं । महाकाव्य के रचनागठन का मूल रहस्य यह है । इन्हीं माडलों के चहुँओर कवि ने कथा से अधिक वर्णनों को अनुस्यूत किया है (जिसे हम निरूपित कर चुके हैं) ; और इनके गहनतर स्तरों में दर्शनों का

स्पंदन सोला है। शीघ्र माडल में नव मुष्टि का आनंद तांडव (दर्शन सगं), तंत्र एवं योग की उपाय-सिद्धियाँ (त्रिपुर गुन्दरी एवं समाधि—रहस्य सगं) तथा शैवादि आनंदवाद (शिवशक्ति का अद्वय तथा पुनः प्रकृति का सामरस्य—आनंद सगं) की शक्तियाँ मिलती हैं। आधुनिक माडल में व्यक्ति बनाम समूह, स्व-तंत्रता बनाम व्यवस्था, शोषण बनाम जनशक्ति की ज्वलंत चुनौतियाँ उठाई गई हैं जिनपर रोमांटिसिज्म तथा मार्क्सवाद की हल्की छापें इंगित होती हैं। इसी के अंतर्गत बौद्धिक तर्क और आत्मचिंतन और आत्म निर्वाह की आधुनिक प्रवृत्ति स्पष्ट हुई है (इडा सगं); तथा इसी के दायरे में कर्म सगं में अन्वित मनु की संघर्ष प्रियता तथा समाज में जीवन को भोगने की तृष्णा शामिल की जा सकती है। वैदिक मांडल में यज्ञ की ज्वाला (पाक यज्ञ) और कर्म-सुख (शक्ति, विजय, श्री, मंगल) का दर्शन विश्लेषित हुआ है। लेकिन इसी प्राक्ष्य के अंतर्गत कवि ने (कर्म सगं में) यज्ञदनाम हिंसा, सुख बनाम कष्ट तथा भोग बनाम ज्ञान के दार्शनिक प्रश्न भी उठाये हैं। हाँ उनकी तर्क पद्धति पर क्रमशः बौद्ध, गांधी और वैदांत दर्शनों का भी प्रभाव प्रतीत होता है। वैदिक प्राक्ष्य के अंतर्गत ही कवि ने महान् मेकस-क्रांति भी उपस्थित की है। कवि के अनुसार बड़े बड़े यज्ञों का उत्साहपूर्ण आयोजन करने वाले वैदिक आर्य काम और आनंद और स्वतंत्र के उपासक थे। इसीलिए कवि ने काम की आनंद एवं शक्ति वाली सिद्धि पर श्रद्धा सगं से लेकर वासना सगं तक समाख्यान किया है। इसी वजह से 'कामायनी' के आरंभ में मृत्यु-नृत्य है, तथा अंत में जीवन-नृत्य।

इस तरह हम देखते हैं कि प्रसाद ने महाकाव्य के रचनागठन में ये तीन प्रतीकारमक सांस्कृतिक-दार्शनिक-सामाजिक प्राक्ष्य (models) सम्मिलित किये हैं। ये इस असफल 'महाकाव्य' का महान काव्यप्रव है जिसकी वजह से ही वे एक साथ मनोभावों का उन्मीलन, मानवता के विकास का रूपक, मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास तथा मन के दोनों पक्षों का विभिन्न सांस्कृतिक पैटर्नों में संवध-निर्देश प्रस्तुत कर सके। किन्तु हम कवि के इस चतुर्विध प्रस्तुतीकरण के दावे की सफलता और सामर्थ्य को नामजूर करते हैं। कई कारण हम बता चुके हैं, और शेष कारणों का निदर्शन 'विचार धारा तथा कल्पलोक का अभिधान' शीर्षक अध्याय में करेंगे।

● रचनागठन, माध्यम, वर्णन और प्रारूपों के संयोग से महाकाव्य में कुछ 'वीग दिब' (generic images) उदित हुए हैं जो आकॅटाइपल बिंबों की गरिमा को छू लेते हैं। इनमें जानीय अनीन तथा सामूहिक अवचेतन का गहन जादू छिपा हुआ है, जो चिरंतन तथा अविनश्वर है। कवि की काव्य

होते होते विदुष के नीचे बिंदु, तथा विद्वेष के मार्गविदु के रूप में मनु एक हो जाता है। प्रकृति विविध और प्रचण्ड के बिंदु अक्षय दर्शन, वायुमय, कुतूहल की दक्षिण बनने है। प्रकृति दुषट्टों गयी (विना) स्वयं की विना (बाम) मुन्नाय के मूल में प्रकृति (मन) विषय भावना (बागना), और विषय मृदवी (कागना) है। प्रकृति मनु को दुष्कृत तथा अनेनेयन में छोड़ी है तथा भागना रूप में ही अक्षयविन्दो का मेल बनानी और रहस्य मर्म बर्मबक बनानी है। इसी तरह प्रचण्ड दुष्ट का कटाट उगमिया करना है। उवासा का बिंदु भी बहुत अक्षय प्रीति का भाग हो गया है। यज्ञ की उवासा के जाने पर मनु देवताओं की भागना की उवासा के अभिचारों की याद करने हैं। यही उवासा बर्ममर्म में प्रचण्ड (ईर्ष्या) और अक्षय बननी है मर्म में मर्म में मुष्ट की उवासा बननी है तथा रहस्यमर्म में विदुष की विनाने वाली हेरष्यमर्म उवासा होकर हुआ प्रीति है। यज्ञ उवासा ही गुण, प्रभुय गुण और हिता का विधान बननी है तथा मर्म में मर्म में मुष्ट ही एक 'सामूहिक मर्म' बन जाता है। शक्ति के बिंदु का प्रीति तो गाने महाकाव्य की ही श्रृंखला है : श्रृंखला मर्म में बागनाया शक्ति के बिंदु होकर बननी का समग्रव्य कराने पर मानवता के बिंदुविनी होने का मर्म देनी है। मनु भौतिक शक्ति की उपासना करते हैं (बर्म में मर्म में मर्म तक) और शक्ति में ही धर्म तथा शोधन का जाल फैलाने हैं। अक्षय यह शक्ति बिंदु की शक्ति में रूपान्तरित हो जाती है, पहले दृष्टा शक्ति होकर और बाद में आनन्द शक्ति होकर। महाकाव्य में मूलशक्ति के आगने पर अनादि वासना हंस उठनी है, अनादि वासना की कायशक्ति मनु की गुण भोग की ओर ल जाता है। मर्म में मर्म में यह जनशक्ति और राष्ट्र

शक्ति में भी रूपांतरित होती है; तथा अन्त में प्रकृति ही शक्ति, तथा शक्ति ही श्रृंखला हो जाती है। इस भाँति शक्ति की प्रतीक श्रृंखला सारे महाकाव्य को ऊँचा देती है। अतः नृत्य के बीज-बिंब में भी हम कई उपछायाएँ पाते हैं। सारा काव्य नृत्य बिंब की गति एवं ताल से स्पंदित हो रहा है। बिंबा सर्ग में प्रकृति का ताँडवभय (भँवर) नृत्य है, वासना सर्ग में अतिभि नारी के हृदय के आनन्द का रासनृत्य है; स्वप्न सर्ग में भूतनाथ का संहार नृत्य है; दर्शन सर्ग में नटेश का सुन्दर आनन्द पूर्ण ताँडव है; रहस्य सर्ग में महाकाल का विषम नृत्य है तथा आनन्द सर्ग में विश्वसुन्दरी प्रकृति का लास रास है। संपूर्ण महाकाव्य को ये छहों नृत्य एक नृत्य नाटिका (ballet) तथा संगीत नाटिका (opera) भी बना सकने में समर्थ हैं। किन्तु इन्होंने सम्पूर्ण महाकाव्य को ताल और लय और गान, शकार और भूँज से आदोलित कर दिया है। इस कृति में यह एक महत्तम सौंदर्य बोधात्मक प्रयोग हुआ है जिसके अंतर्गत काव्य संगीत, नृत्य, चित्र, गान और नाट्य कलाओं का मेल कराके एक संश्लिष्ट काव्य (Total poetry) का मार्गान्वेषण हुआ है। अतः महान् काव्य की इस महान् खोज में महाकाव्य का रचना गठन भरभरा-सा गया है। इस तरह हमने 'कामायनी' के बीज-बिंबों के मिथकीय जादू की प्रारम्भिक याद ली है। मिथक और स्वप्न की भीमांसा अन्यत्र की गई है।

● 'कामायनी' के रूप-स्वरूप के इस सर्वेक्षण में हमने यही पाया है कि इस कृति पर न तो एक संस्कृति की चेतन इकाई लागू की जा सकती है, और न ही एक युग (एपॉक) की इकाई। यह कृति कतिपय क्रमागत नियमों और वंशनों में नहीं जकड़ी है। अतः इसका स्वनामगठन महाकाव्य नहीं है। इसकी संदर्भात्मक इकाई 'चिरंतन मानवीय सत्य एवं रमणीय सौंदर्य' वाली है। अतः इसमें 'महा' काव्य की अपेक्षा महत् या महान् काव्य का समाहार हुआ है। प्रसाद ने वेदना की अंतर्धारा को एक सौंदर्य सात्विक सिद्धांत (aesthetic principle) के रूप में तो ग्रहण किया है। लेकिन आनन्दवादी होने के नाते त्रासदी की महानता को नहीं समझ सके। इसकी कीमत उन्हें चुकानी पड़ी। वे निवेद के बाद सामाजिक यथार्थता का अतिश्रमण करते हुए कृति को रहस्यात्मक निपुर तथा कैलाश के आनंद लोक में घसीट ले गये। यह उनके प्रतीपिपाई अंतर्विरोध की भी उपज है। एक बाग और भी है। 'महा' तथा 'महत्' या 'महान्' का निश्चय करने वाले तरह वेदक कवि की प्रतिभा ही नहीं होती, बल्कि माध्यम (medium) एवं विषय वस्तु की भी होती है। प्रसाद ने एक तिरिक्य विषयवस्तु को क्या विषय

१३। 'विचारधारा' (आइडिओलॉजी) तथा 'कल्पलोक' (यूतोपिया) का अभिधान

प्रसाद का जगह का एक इतिहास है। प्रसाद कायुनी (रोमांटिक) इति-
हासकार और दार्शनिक कवि है। वे देश, गीत और मूर्ति के विचारों में
इतिहास को अंकित करते हैं। अतः वे महाकाव्य में उन्हें अपनी समस्त विचार-
धारा तथा कला शक्ति, जो भी कायुनी द्वारा दी गई है। 'कामायनी' में उनकी
रमाविष्ट काव्यात्मक दार्शनिक कविता कविता कविता, प्रतीति, दार्शनिकता, स्वभाव,
विचारधारा की धारणाओं का अभिधान करना हुआ तात्त्विक-योगियों का
मीरग-का दार्शनिक काव्य हो गया है। प्रसाद की संधी में, पारमार्थिकता में,
गुणदर रहस्यमयता में, और मानवता में भावुक तथा सचेतनीय सहृदयों
को निर्दग्ध मानव विभोर किया है यह तो अनुचित नहीं है। लेकिन इस
श्रृंखला और आदर में प्रसाद की मानव विमर्शिता (mental constructs),
उनके मानसिक विकास (mental development) तथा ऐतिहासिक
चेतना (historical consciousness) पर अपेक्षित ध्यान नहीं दिया है।
'कामायनी' का एक उदाहरण है। गजानन माधव मुक्तिबोध, तथा मनेन्द्र के प्रयोगों
के अन्तर्गत इन महाकाव्य पर कोई विशेष गम्भीर काम नहीं हुआ। प्रसाद ने
'कामायनी' में 'अनित्य मानव भावों के सत्य माना धेतना का गुणदर इतिहास'
निरा है (श्रृंखला संग)। यही उनकी विचारधारा तथा उनके कल्पलोक का
संसार है। छायावाद के अंतर्गत प्रसाद ही एक ऐसे कवि हैं जिन्होंने काव्य को
रसपूर्ण भावभूमि पर कायम रहकर राज्य, समाज, राष्ट्र, सामाजिक परिवर्तन,
न्याय और कानून, मनुष्य और मानवतादि पर दार्शनिक विमर्श किया है,
'कामायनी' में। तो, कवि की यूतोपिया क्या है? उनके किस प्रकार के

मस्तिष्क में बँने इगला महार-गरिफार हुआ ? वह कौन है जो प्रसाद को अपने इन्द्रजान में बाँधे है । इनके उत्तर हम देगे, प्रसाद नहीं । प्रसाद ने इन सबानो को मनु की अनरात्मा में जाँकर पूजा है और हम इनका उत्तर उनकी ही यूनोपिया के समाजशास्त्र, मनोविज्ञान, सौंदर्यबोधशास्त्र, आदि के आधार पर देगे ।

यूनोपिया एक आदर्श राष्ट्रकुल है (जिनकी सत्ता नहीं नहीं है) जिसके नागरिक परिपूर्ण अवस्था में रहते हैं और उनमें मानवीय प्रकृति की कोई भी कृटियाँ या कमियाँ या दुर्बलताएँ नहीं होनी । ऐसी अवस्था तो 'कामायनी' के अंतिम सर्ग के अंतिम पृष्ठों में ही है क्योंकि चिंता सर्ग से निर्वेद सर्ग तक मुख्यतः मनुष्यता की कृटियों तथा विषमताओं का ही अंकन हुआ है । लेकिन कल्पलोक में अद्याय, सामाजिक विषमता, राज्य-प्रकृति, सामाजिक यथार्थता आदि की भी तो आलोचना होती है । यह 'कामायनी' में है । इस तरह विचार धारा और कल्पलोक के विश्लेषण के लिए सम्पूर्ण महाकाव्य उपजीव्य है । समाजशास्त्र के आधार पर यूनोपियन चेतना का भी अनुशीलन होता है ताकि इस प्रकार की मानसिक वृत्ति के उद्भव का, इसके ऐतिहासिक विकास के प्रधान चरणों का, और इसकी क्रियाधर्मी महत्ता (फक्शनल सिगनिफिकेंस) का पता लग सके । 'कामायनी' में मूलतः चिंता सर्ग से लेकर इडा सर्ग तक एक विशिष्ट सामाजिक विकास का निरूपण है; स्वप्न सर्ग और सधर्ष सर्ग में राज्य एवं राष्ट्र की आलोचना है, तथा दर्जन सर्ग से लेकर आनंद सर्ग तक एक परिपूर्ण मनुष्य रूप समाज की फान्तासी है । हम यह भी कह सकते हैं चिंता सर्ग से लेकर निर्वेद सर्ग तक सामाजिक यथार्थता एवं सामाजिक परिवर्तन के प्रति सामाजिकशास्त्रिक प्रसाद की विचारधारा पाते हैं, तथा दर्जन सर्ग में लेकर आनंद सर्ग तक कवि प्रसाद की वैयक्तिक यथार्थता तथा यूनोपियन मानस पाते हैं । इस चरण में हम बारहवी-तेरहवीं शताब्दी वाले शैवादीतवादी दर्शन की आनंद धारा के अनुकूल एक पूर्ण आनंदरूप मनुष्य को, तथा कलिदासीय तपो-वन्तमप्रकृति को आदर्शीकृत होते हुये पाते हैं । यू नगता है कि इन तीन सर्गों में स्वयं प्रसाद ने कालिदास तथा अभिनव गुप्त की कलात्मक पुनर्स्थापना की है । रहस्य सर्ग में हमें तत्रलोक की त्रिपुर सुन्दरी कामायनी मिलती है, तो आनंद सर्ग में 'लासरास' (पावनी और राधा की लीला की कात मंत्री कराने वाले) नृत्य में सज्जित 'विश्व सुन्दरी' प्रकृति का दर्शन होता है । 'कामायनी' की यूनोपिया में ऐतिहासिक एवं रूपकात्मक विकास के क्रमिक चरणों की अधूरी छाया अवश्य दिलमिला उठती है । इसकी एक प्रधान क्रियाधर्मी महत्ता



पुरुष पुरातन' एवं स्वयं हिमास्य हो जाता है। हम देखते हैं कि इन प्रकारों से मियक के धार्मिक पक्ष भी सामाजिक हो जाया करते हैं। इन्हीं परिवर्तनों में रूपरत्न है और ऐसे परिवर्तनों में ही 'विचारधारा' (ideology) का रंग चढ़ जाता है जिसे स्वयं कवि ने महाकाव्य के आमुख में 'सामूहिक चेतना' के दुढ़ और गहरे रंग की रेखाएँ कहा है।

लेकिन इस सामाजिकीकरण में ही कवि इन प्रतीकात्मक संविकल्पों तथा अन्तर्मुखी आह्लादों को सप्राहिक (collective) बनाता है। इससे ही उसके सामाजिक समूह की विचारधारा का उद्घाटन होता है। प्रसाद के आधुनिक एवं रोमांटिक मानस का उद्घाटन यह है। कवि-रूप में वे प्रेम और सौंदर्य के उपासक थे; इतिहासकार के रूप में वे अतीत के स्वर्णयुगों की संस्कृति के प्राप्ति थे; दार्शनिक रूप में वे आनन्दवादी और धोड़ करुणा के मानने वाले थे; सामाजिक मनुष्य के रूप में वे वर्तमान सामाजिक जीवन को विषम, हिंसक क्रूर, पतित और क्षाणित मानते थे (देखिये 'कंकाल' और 'तितली') तथा एक चितक रूप में सामाजिक प्रारब्ध में किसी भी परिवर्तन के लिये वे वैयक्तिक उत्तरदायित्व के समर्थक थे। इसीलिये वे 'कामायनी' में भी परिवर्तन प्रज्ञा की 'शक्ति' नहीं करती, बल्कि चेतना (अन्तर्चेतना) की गहरी 'पूर्णकला' करती है। महाकाव्य में व्यवहार-प्रारूप (behavior pattern) की नैतिक सिद्धि हुई है, श्रुद्धा द्वारा। इसमें इष्ट और जनता की क्रान्तिशक्ति आमुरी (किलाताकुल ही जन-नेतृत्व करते हैं) बना दी गई है जो हिंसा, विनाश और द्वन्द्व को बढ़ाती है। अतः वे सामाजिक निर्वाण के बजाय कैलाश प्रतीक की सीधंयात्रा द्वारा नैतिक निर्वाण का पथ स्वीकार करते हैं। लगता है कि वे आधुनिक सामाजिक घटनाओं का समाधान योग तथा भोग के सामंजस्य द्वारा कराते रहे हैं। उनके सभी चरित नामक ऐसे हैं। कामायनी में भी श्रुद्धा तपस्वी मनु को हताश और क्लेशित बताती है, और कहती है कि तपस्वी आकर्षण से हीन होकर आत्म-विस्तार नहीं कर सकता क्योंकि तप ही केवल जीवन सत्य नहीं है। यह तो शक्ति हीन अवसाद है। इसीलिए वह काम का सदेश देती है जो मर्दित और सर्ग-इच्छा का परिणाम होकर 'मूलशक्ति', तथा ईश का रहस्य वरदान है। इसीलिये मनु साधक योगी तथा आनन्द भोगी बनते हैं। इस तरह हम देखते हैं कि प्रसाद ने अपने मानस के अनुसंग ही सामाजिक प्रक्रिया को देना है। यह ठीक है कि स्वच्छन्दतावादी होने के नाते उनके आधुनिक बोध में सामाजिक रुढ़ियाँ न होकर सामाजिक उन्मुक्ति (सोशल रिलीज) है काम तथा क्रम की; लेकिन इसके साथ ही उसमें जीवन की वास्तविक, गुण्य एवं यथार्थ धाराओं



(fantasies) एवं विरोधाभास (paradoxes) भरे हैं, विशेषतः निर्णयों और निर्माणों में। यह एक दुःसाद परिणाम ही है कि संघर्ष सर्ग में राज्य, राष्ट्र, प्रजा, जनता, क्रांति, भौतिक विज्ञान तक की महत् धारणाओं के ले आने के बाद प्रसाद एक अत्याचारी प्रजापति (tyrant king) को उखाड़ने के बाद एक साधक-बैरागी-योगी को प्रतिष्ठित कर देते हैं सन् १९३६ में ! यह उनके यूतोपियन मस्तिष्क का ही प्रक्षेपण है कि उन पर दार्शनिक मध्यकालीनतावाद का पुरास्वप्न छाया रहा। पुनस्त्यानवादी यूतोपियाओं की यही नियति हो जाती है। टामस मूर की यूतोपिया (१५१६) में भी यही हुआ था। सम-सामयिक सामाजिक नमनमानों (norms) तथा सत्त्वाओं के प्रति मानवतावादी दृष्टिकोण अवसर निरपेक्ष हो जाया करता है।

‘कामायनी’ को चेतना के घरायस पर परखने पर भी विचित्र विकास मिलता है। चिन्ता, आशा, श्रद्धा और काम सर्ग में मिथकों का उपयोग है जहाँ आशा सर्ग वाला अहं, बोध अनादि वासना, मूलशक्ति, और कुतूहल की अन्विति करता है। कर्म, ईर्ष्या, इडा स्वप्न, सघर्ष और कुछ अशौं में निर्वेद सर्ग में यथार्थता का उपयोग है—जहाँ कर्म सर्ग से व्यक्ति स्वातंत्र्य के विरोधाभास उभरने लगते हैं, और सघर्ष सर्ग में आधुनिक बोध की आत्मपरा-योजित (Self-alienated) भासदी अनुभूत होती है। इसके उपरांत दर्शन, रहस्य और आनंद सर्ग में फान्तासी-दिवास्वप्न तथा अंतर्लोक का उपयोग है जहाँ अंतर्मुखी चेतनमानवतावादी बोध आलोकित होता है। सारांश में, हम मिथक से यथार्थता की ओर आते हैं, तथा तदुपरांत स्वप्न में आनंदविभोर हो जाते हैं। कथासृष्टि भ्रान्तिहासिक-बैदिक हिमालय से शुरू हो कर सब हिमालय में समाप्त होती है। यह चेतना दार्शनिक विस्तार में भी प्रतिफलित हुई है। दर्शन की दृष्टि से यह महाकाव्य ‘मृत्यु के नृत्य’ से शुरू होकर ‘जीवन के नृत्य’ में पर्यवसित होता है। यह सही है कि वेदांत की तरह इसमें जगत मिथ्या न होकर विषमता की पीछा से अस्त व्यस्त है और माया भ्रम न होकर एक शक्ति है, प्रकृति है। पहले सर्ग (चित्ता) में पचभूतों वाला मृत्यु नृत्य करती हुई प्रकृति और निष्क्रिय पुरुष है। इसमें पुरुष निष्क्रिय तथा प्रकृति सक्रिय है एक देवसृष्टि का सहार करने में। सांख्य भूमिका का अगता विकास आशा सर्ग में होता है—जहाँ मनु को ‘मैं हूँ’ का बोध होता है। इसमें महत् कुतूहल होकर व्यक्त होता है। श्रद्धा सर्ग में चेतना का विकास होता है—शक्ति और विजय के लिये। शक्ति काम की ओर विजय कर्म की। काम सर्ग में काम का इच्छा रूप में उदय होता है जहाँ सृष्टि के साथ रति का योग है।

म और रति के मिलन में ही मृत्युञ्जित उठ गयी होती है। यह दार्शनिक जीवरूप मन (मनु) के माध्यम उनके स्वप्न-मनोजन्मा संसार में होता है। यज्ञा सर्ग में नारी (रति) और अतृप्तिनीना-मी सज्जा का अनर्थाशास्कार जाता है। यही रति नारी की ही मनोछाया है जो समर्पण की माया युक्त है। प्रचार में काम-बागना-यज्ञा सर्ग की त्रयी मेरु-मनोविज्ञान का एक सलिल शास्त्रज्ञ है-जिसे पुरुष की कामनालगा (काम), नारी पुरुष के प्रेमकला-ज सबधो (बागना) तथा नारी की चेतन-अचेतन अनर्थाचेतना (सज्जा) का एक अभिनव कुमारसम्भव लिखा गया है (ये तीन सर्ग महाकाव्य के बिना ही स्वतन्त्र और श्रेष्ठ हैं) कर्म सर्ग से क्या को व्यावहारिक समाजशास्त्र काटना नाम मिलता है किन्तु इसमें यज्ञ बनाम कर्म (बैदिक दृष्टि), सुग बनाम रक्षा (बौद्ध दृष्टि) तथा भोग बनाम ज्ञान (शैव दृष्टि) भी अंतर्लौक हैं। यज्ञा सर्ग में बौद्धिक एवं वैज्ञानिक ज्ञान का प्रसरण एवं अंतर्लौक आलोचना-नील (Critique) है। मध्य सर्ग में पुनः दुर्निवार आधुनिक विषमताएँ उभरी हैं। इसमें व्यक्ति बनाम समूह, स्वतन्त्रता बनाम व्यवस्था, शोषण बनाम वैष्णव की आधुनिक सामाजिक प्रक्रियाएँ औद्योगिक क्रांति के पटल में भीषण रूप में अंकित हुई हैं। वास्तव में कर्म सर्ग से क्या सृष्टि को जो घटना चक्र मिलता है वह यज्ञ से नगरनिर्माण, सपथ, विप्लव, जनविद्रोह, युद्ध, पराजय हिमालय-माया आदि की समेटता हुआ दर्शन सर्ग तक आता है। दर्शन सर्ग तक एक विमुक्त (शैवईतनादी) अनलोक है। रहस्य सर्ग में पहले तो तीन लोकों के गोलकी द्वारा इच्छा (वासना जन्म) क्रिया (सपथ) एवं ज्ञान (इडा) की पूर्ववर्ती आलोचनाओं का सत्त्वगुणित पुनरागम हुआ है, और इसके बाद तत्त्वसाधना की रगत वाला मानसिक धैर्य का त्रिपुर सुन्दरी द्वारा रसशास्त्रीय समन्वय हुआ है। अंतिम आनन्द सर्ग में पुनः अकेला 'पुरुष' (मनु) 'चेतना पुरुष पुरातन' हो जाता है। इसमें शिवतत्त्व की सिद्धि तथा शिव-शक्ति का सामरस्य है। इसमें रहस्य सर्ग वाली त्रिपुर सुन्दरी शृद्धा के अतिरिक्त विश्वसुन्दरी प्रकृति है जो सासरस निरत है। यह एक फान्तासी है। इस तरह अंतिम तीन सर्गों में यूतोपिया के विधानों, यथा दिवास्वप्न में इच्छापूर्ति (दर्शन), त्रिकोण का प्रतीकात्मक समन्वय (रहस्य) और आनन्द की फान्तासी (आनन्द) का व्यवहार हुआ है। चेतना के ये निवेश 'कामायनी' की विचारधारा (ideology) का सघन करते हैं। अब हम यूतोपियन की मानसिक निमित्तियों को प्राप्त करने की ओर अग्रसर हो सकते हैं। लेकिन इसके पहले एक बात स्पष्ट रह जाती है। इतिहास-बोध की दृष्टि से, हमने



[illegible]

संस्कृति के आधार पर जो संभावित विभाजन किया है उसके अंतराल में मनु की चेतना भी झिलमिलाती है द्वंद्व-रूपों में । हम देखते हैं कि चिता सर्ग से लेकर कर्म-सर्ग (और ईर्ष्या सर्ग के पूर्वार्ध) तक मनु को अतीत के प्रेतस्वप्न (nightmares) भय, मृत्यु, निपति के रूप में जकड़े रहते हैं । इसके बाद संपर्प सर्ग तक वे वर्तमान में कर्मलीन, संघर्षरत, दृढ़दग्ध रहते हैं । दर्शन से वे भविष्य (?) की ओर उन्मुख होते हैं जहाँ विधाति आनन्द एवं समरसता है । इड़ा सर्ग में पहुँचकर मनु अतीत से स्वयं को विच्छिन्न कर लेते हैं और संपर्प सर्ग तक घोर वर्तमान में मौजूद रहते हैं । ईर्ष्या सर्ग में उनमें नवीनता के प्रति आज तक चला आ रहा कुनुहल लुप्त-सा हो जाता है । यही वित्तपन उन्हें आधुनिक सत्सार में ले आता है इसके साथ हमें यह भी नही भूल जाना चाहिये कि वास्तविक सर्ग तक मनु को अकेलापन, अपरिचय (अजनबीपन), चिता, आत्मपरायापन सातता रहता है । निश्चित ही सुदूर अतीत एवं मध्य-काल में उन्होंने आधुनिक बोध के भारतीय अस्तित्ववाद की यत्नशाली का आरम्भ भोग किया था । जरा चिता सर्ग वाले छँ अस्तित्व-विरोधी को देखें : मृत्यु, प्रलय, अकेलापन, अस्तित्व, प्रकृति और निपति । हम जानते हैं कि प्रमाद के समय तक पश्चिमी अस्तित्ववाद का प्रभाव बतर्क नहीं था । प्रमाद रिचमंडाई का सार्त्र से भी अपरिचित थे । वास्तव में जब कभी भी अमूर्त तरवों और मिथ-कीय चिरंतनता की भूमिका पर अन्वीक्षा होनी है तब जो महात्मा समरसा उभरती है, वह है अस्तित्व के बोध तथा पाव की । 'कामायनी' अस्तिरवादी बोध का पहला हिन्दी महाकाव्य भी है ।

इसके बाद यूरोपियन की मानसिक निमित्तियाँ स्पष्ट हो सकती हैं ।

● यूरोपिया में कई मानसिक निमित्तियाँ और प्रतीकारमय सविस्मय हैं जिनका संस्कार तथा परिष्कार हुआ है । यूरोपिया-अध्येता समाजशास्त्री दार्शनिकों (—मानवशास्त्र, रमण, रिचर्ड गारडर आदि—) ने यूरोपियन मानसिक की मानसिक निमित्तियों (mental constrict) के दो भेद हैं :—विचार-व्यवस्थापक (ideological) तथा कल्पनोपस्थापक (utopian) । विचार-व्यवस्थापक निमित्तियों का प्रयोजन मौजूद व्यवस्था को कायम रखने के लिये प्रशंसा करना जबकि उसे बदलने के लिये निन्दा करना होता है । कल्पनो-पस्थापक निमित्तियाँ उस व्यवस्था के परिवर्तन के हेतु सकारण प्रेरणादायक को प्रेरित करती हैं यदि वह दुर्लभता उनके आदर्शों के अनुकरण हो । इन विधाता में यूरोपिया-बोध के अंतर्गत दो निमित्तियाँ व्यवस्था का अतिपारगम (transcend) करती हैं । इन मध्य में मानस-विक्रम प्रेरित तथा मानस-विक्रम के बीच संतर्पण बंध करती हैं ।

उनके गङ्गा मन्त्र होने पर जगना जानती है । लेकिन यह जगता मुनहरी (रवि सोम चद्र के मयोग वाली) अर्थात् हिरण्यगर्भा है और शक्ति की तरंग है । इस जगता ने स्वप्न, स्वाप तथा जागरण को भ्रम करके इच्छा त्रियाज्ञान को मिलाकर सब कर दिया । इसके बाद जगता नुन जाती है । जगता के बुनने पर यन और उसके साथ सनन वासना, विलासिता, हिंसा, गुन, प्रभुत्व आदि के व्यापार भी नमाप्त हो जाते हैं । जगता के बुनने पर प्रलय सारे कोमल नर्तन करती हुई सहरे हो जाती है और घर्म का प्रतिनिधि वृषभ (पशु) मोमलता से आवृत्त हो जाता है । पट्टे सोम गुन और वासना की ओर से जाना था । अब वह आनन्द और मोद की ओर से जाता है, हला को बाँध ले जाता है तथा काम को पुनर्नाम कर देता है ।

जगता-यज्ञ-सोम की त्रयी के साथ हम महाकाव्य में प्रकृति को भी गुँथा हुआ पाते हैं । साख्य तथा जैवाइँन में प्रकृति और पुरुष के संबध हैं । कवि ने अपने जीवन दर्शन के अनुरूप प्रकृति और नियति, प्रकृति और समुति, तथा प्रकृति और प्रलय के गयोग भी किये हैं । ये कवि के चिरनन प्रारब्ध बोध (sense of eternal destiny) के चोनक है जिन्हें वह सामाजिक प्रारब्ध से भी महान्, रहस्यमय, आकर्षणमय और मुगुहलमय मानता है । उनका यह दृष्टिकोण सारी 'कामायनी' की मिथकीय घटनाओं को एक अद्भुतवृत्त से बाँधना है तथा तर्कशीलता और सामाजिक विवेक को हीन बना देता है । 'कामायनी' में प्रकृति भी महार स्थिति और गृष्टि के नियतिचक्र में गुँधी है और गत की मृष्टि का स्पदन अर्थात् उन्मेष प्रसरण एवं निमेष भी है । इस तरह प्रकृति-नियति-समुति का चक्र भी एक ही केन्द्र पर घूमता है । कथाचक्र के केन्द्र मनु के चारो ओर ये दोनो वृत्त घूमते हैं । इसका स्पष्टीकरण रहस्य सर्ग में कर्मचक्र और नियतिचक्र के उन्मेष द्वारा हो जाता है । इन वृत्त ध्रुवों की बजह में भी मनु कभी पुरुष हो जाते हैं, कभी पुरुष सत्त्व, कभी चेतन पुरुष पुरातन, तथा प्रकृति कभी माया हो जाती है, कभी शक्ति, कभी शृद्धा, कभी नासराम निरत मानसी-गोरी और कभी विश्वमुन्दरी । चिता सर्ग की प्रकृति पचयून के भरव मिश्रण से भीषण साडव करती है; देवता पराजित हो जाते हैं । लेकिन प्रकृति दुर्जेय रहनी है । हाँ देवताओं के स्वायत्त दम के कारण प्रकृति पदनल में विनम्र एवं विध्वान अवश्य हो जाती है । आशा सर्ग में प्रकृति प्रवृद्ध होनी है और आवरण मुक्त हो जानी है । काम सर्ग में अनादि वामना रति अव्यक्त प्रकृति के उन्मीलन की चाह रखती है और प्रकृति लड़ा में ही माधव का ह्राम फूटना है । माधव का

नियति की महत्त्व भूमिका रही है जो गटनाओं की अनिवार्यता है। मनु का भागना मनु की दृष्टि न होकर नियति है। कर्म सर्म में मनु श्रद्धा को त्याग देते हैं क्योंकि वे संपर्क करना चाहते हैं, नवीनता को प्राप्त करना चाहते हैं तथा परिवर्तन के बौद्धिक रिक्तता को भी समझना चाहते हैं। सारस्वत नगर में हमें पलायनवादी मनु के स्थान पर 'धिरगुप्त पुरुष' की धारणा मिलती है जो धिर संघर्षहीन है और संज्ञा की गति में बद्धता है। सारस्वत नगर से मनु हड़ और संपर्क में पराजित होकर 'भागते' हैं (किन्तु) हिमालय में पुनश्च पिता करने के लिये। यहाँ प्रसाद का बौद्धिक दृष्टिकोण मनु को बँटा देता है अर्थात् वे हिमालय के जाति संपोषण में रम जाते हैं। रहस्य सर्म में वे सामाजिक प्रतिस्पर्धाओं के विषय में त्रिलोको के माध्यम से (श्रद्धा मुग से) निर्णयों को प्राप्त करते हैं। इस तरह प्रसाद ही मनु के माध्यम से व्यक्ति-स्वातंत्र्य वाले दायिष्णु स्वच्छंदतावाद की स्वयंमेव आलोचना करते हैं, और स्वयं ही लोकोत्तर आरम्भमुक्ति का व्यक्तिवादी दर्शन पुनश्च स्वीकार कर लेते हैं। इसका समाधान वे एक सामाजिक कमी के रूप में करने में अक्षम भी थे। अतः उनका व्यक्तिवादी समाधान एक मध्यकालीन तान्त्रिक रूप से प्रेरित रोमांटिक अंतर्सौक्य है। उनके मनु की सामाजिक यथार्थता इन्द्रजाल-सी लगती है (ले चल इस छाया के बाहर मुक्तको दे न यहाँ रहने; या, भाग अरे मनु ! इन्द्रजाल से कितनी व्यथा न होती है ?)।

● विचारधारात्मक रूप से मनु यथार्थता का प्रत्यक्षीकरण कैसे करते हैं, इसे कई प्रतीकात्मक संविकल्पो के द्वारा बेहद सफाई के साथ समझा जा सकता है। हम पहले 'ज्वाला' को लेते हैं। 'देवमृष्टि के समय' पशुपतियों की पूर्णावृत्ति की ज्वाला उन्हें याद आती है मानो वही आज जलनिधि में प्रलय सहारों की भाला बन गई है (चिता सर्म); आशा सर्म में सागर तीर उनका अग्निहोत्र जलने लगता है जो कि कर्म सर्म में फिर से बेदी पर ज्वाला की फेरी बनता है अर्थात् मनु भी पशु बलि करते हैं। मनु यज्ञ करते हैं, यज्ञ के बाद सोम का भादक पान करते हैं और सोमपान के बाद वे अतर्दह में जलने लगते हैं। धूम कुडल में उन्हें ज्वाला का 'वही' भयानक नाच दिखता है। श्रद्धा भी सोमपान करती है और उसके भी अधर मन की ज्वाला से सूखने लगते हैं। यही ज्वाला (ईर्ष्या सर्म में) मनु की जनन बन जाती है। संपर्क सर्म में इडा मनु को याद दिलाती है कि जनता से उनका युद्ध एक सामूहिक बलि है (—नर बलि) जो 'उसी' धक्कती बेदी ज्वाला की प्रतिध्वनि है। रहस्य सर्म में जब श्रद्धा की रिक्ति महाज्योति रक्षा-सी त्रिकोण में दीप्ति है तब

प्रसाद का निजी बोध है जिसके अनुसार देव-असफलताएं विषमता से उत्पन्न हुई थीं और भावी मानव-सफलताएं अर्थात् विजयें समन्वय (समरसता) पर आश्रित हैं। यह सफलता कर्म के भोग तथा भोग के कर्म से प्राप्त होगी क्योंकि यह जड़ (मनुष्य) का चेतन आनन्द है (श्रुद्धा सगं)। इस कर्म और भोग अंतर-आरोपमय धारण यज्ञ के द्वारा न होकर कर्म एवं काम के द्वारा होगा। प्रसाद ने 'भूतशक्ति' की धारणा प्रस्तुत की है जो प्रेमकला है (यह सीना जिसकी विचल चली वह भूतशक्ति थी प्रेमकला) अर्थात् जिसमें रति एवं काम का मिलन है। मनु काम को जगत की ज्वालाओं का भूत अभिषात समझने है क्योंकि देवों के कामातिचार के कारण ही प्रलय हुआ। लेकिन श्रुद्धा काम को ईश का रहस्य-वरदान तथा विश्व का अभिराम उन्मीलन बनानी है। मनु को अब भान होना है कि अनादि कामना तो मधुर प्राकृतिक भूत गमान है और रतिभंग में वह आकर्षण बन हैगनी है तथा तरल वायना हो जाती है (जो आकर्षण बन हैगनी थी रति थी अनादि वायना यही, जाग उठी थी तरल वायना मिली रही माद-कता)। काम मृष्टा विषमिन् बगना है तो रति मृष्टि दिगती है। इस तरह प्रसाद ने रति-काम युग्म में भूतशक्ति की धारणा का विकास किया। कानिनाम ने भी काम और रति, दोनों को 'आनुर उन्वष्टि' कहा है (सांख्यिक ३ १५.)। प्रसाद ने काम सगं में इसी की अपनी व्याख्या की है। रति की सीना को पुरुष एवं नारी में स्पष्ट करने के निम्न प्रथम वायना और गरजा सगं का विन्यास हुआ है। प्रसाद का प्रेमकला का भाव्य यही है जो उनके मूर्त हृतिरव में ज्योतिर्मान है। इस तरह शक्ति के सार्वभरुक्त रूप के आशाम की व्याख्या यह है। विष्णु दुग्ने आशाम का आश्रय इस अमोघ शक्ति के मनुवन में होता है (इहा सगं 'मनुविन अमीम अमोघ शक्ति')। इस आशाम में भूत-शक्ति के स्थान पर 'महाशक्ति' की धारणा मिलती है जिसे राज, रति, विद्या, बला और वात के पाँच बबुल बॉर लेने हैं। यह सैकड़ों सारी प्रतीक धारणा तो है विष्णु अस्ति-ववादी मनुष्य की दण्डवत का निर्माण की कर देती है। इसका अर्थार्थ सार्वभरुक्त शक्ति के रूप में होता है (सारा, सारा सगं)। पूर्ववर्ती मनोनाम-विन आशाम में मनुष्य का अर्थ अमोघ शक्ति का रतिर हो जाते हैं। इस शक्ति को उन्वष्टि (अन्वष्टि) के रूप में वाच्य कर दे लगे। वे सपर्य सगं की धारणी की रति अंती बर्द-अर्थ का तो भूविषय में आगे लगे विशीम तथा बर्दीय शक्ति के कारण इस अमोघ शक्ति के अमोघ लेना (विनय आश्रुति) के साथ ही देते हैं और इस तरह अमोघ शक्ति के रूप में विनय सामाजिक आश्रय को पदधर कर देते हैं। यह आश्रय का अर्थार्थ सगं सगं

१८० । 'विचारधारा' तथा 'कल्पलोक' का अभिधान

सारस कुतूहल (लज्जा सर्ग में) सारी प्रकृति में अपनी छाया-माया के साथ फैलता हुआ नारी को कुतूहल से बाँध लेता है । इसके पहले आशा सर्ग में प्रकृति संसृति का संदेश देते हुए श्रद्धा कह चुकी होती है कि प्रकृति के यौवन का शृंगार वासी फूल नहीं करते । अतः मनु को सुमन (पंचपुष्पवाण) के सुन्दर खेल खेलने चाहिए । संघर्ष सर्ग में जब भीषण नरसंहार की भूमिका प्रस्तुत होती है तब मनु दुर्घर्ष प्रकृति तक के कपन को अपने हृदय मंथन से क्षुद्र बताते हैं । मनु को पुनः जलप्लावन वाली प्रकृति याद आती है । इस सर्ग में प्रकृति के साथ मनुष्य के निरंतर संघर्ष के प्राणिशास्त्रीय दृष्टिकोण को स्वीकार किया गया है (प्रकृति संग संघर्ष निरंतर अब कैसा डर ?) । इहा मनु से कहती है कि उसने ही उन्हें प्रकृति के संग संघर्ष सिखाया है । ऐसा प्रतीत होता है कि पुनः सारस्वत नगर में जो एक खूब ताँडव हुआ उसमें प्रकृति तथा प्रजा एक तरफ होगई, तथा मनु अकेले पड़ गये (तो फिर मैं हूँ आज अकेला जीवन रण में) । आनन्द सर्ग में आकर चिता सर्ग के ठीक कंट्रैस्ट में चारों ओर व्याप्त सासरस में मासल होकर कल्याणी प्रकृति हँस उठती है, पुरुष पुरातन की तरह हिमालय पर्वत स्पन्दित हो उठता है । प्रलय वाली सहरें कोमल नर्तन करने लगती हैं, चिता सर्ग वाले हिमालय के जड़ हिमखण्ड रश्मि-मंडित हो जाते हैं तथा विश्वमुन्दरी प्रकृति संसृतिधर्मा हो जाती है । अलौकिक परिवेश वाली यह प्रकृति मानों काम सर्ग की मानवीय परिवेश वाली प्रकृति की ही दिव्य उदात्त परिणति है ।

कवि ने प्रकृति की 'शक्ति' को भी विचारधारात्मक रूप दिये हैं । आनंद सर्ग में प्रकृति शिव की 'शक्ति' हो जाती है । यही विमर्श 'शक्ति' शोभा भी है और कर्म भी । यह शक्ति का अन्तर्मुखी आह्लाद (subjective ecstasy) वाला आयाम है । इसका दूसरा आयाम यज्ञ की ज्वाला से जुड़ा है जो, सारस्वत नगर में (यज्ञ के सामूहिक बलि में बदलते ही) शक्ति-संघर्ष हो उठता है । यदि यज्ञज्वाला से वासना और मुख और प्रभुत्व उत्पन्न होने हैं तो संघर्ष ज्वाला से श्रम और मंत्र और घोषण फैलता है । हमें इन दोनों आयामों के अन्तर्गत का ध्यान पूरे महाकाव्य में रखना चाहिये, अन्यथा अर्थान्तरन्यास हो सकता है । प्रसाद के वर्गीय विरोधाभासों को स्पष्ट करने के लिये 'शक्ति' की धारणा महत्वपूर्ण है । वे शक्ति का लावण्ययुक्त (graceful) रूप और अतिचारी स्वरूप, दोनों ही प्रस्तुत करते हैं । वे देवताओं को प्रकृति का शक्तिविन्द मानते हैं जो विराट् के सामने निबल रहे (आगा सर्ग) । मानव संदर्भ में वे शक्ति और विजय का योग करते हैं (शक्ति-गामी हो विजयी बनो) । शक्ति के बिस्तारे और व्यस्त विद्युद्दर्शनों का समन्वय करके मानवता विजयिनी हो सकती है । यह

मानसिक विराट, उनकी जीवनधारा, उनके यूतोपियन मस्तिष्क और सामा-
जिक यथार्थता के प्रति उनका बौद्धिक दृष्टिकोण भी उद्घाटित होता है।
उन्होंने स्वयं भी इच्छा, विरा और ज्ञान को क्रमशः, कर्म सगं, सधर्म सगं और
इडा सगं में आधुनिक पदों पर उभारा है और स्वयं ही रहस्य सगं के तीनों
पृथक् गोरो में इनकी प्रतीकात्मक-दार्शनिक-मनोवैज्ञानिक अंतर्मुखी कटु अलो-
चना की है। इस त्रयणुक जाति में कुतूहल के रूप में स्वयं उन्होंने ही अपनी
बौद्धिक एष भावात्मक जिज्ञासा को भी प्रकाशित किया है। लेकिन उनका यह
प्रकाश दीर्घन रोमांटिक और अंतर्मुखी है। अलवृत्ता हम इसे घोर अहं पूजक
व्यक्तिवादी दीपन नहीं कह सकते। ये आलोचनाएँ उनकी यूतोपिया की
भूमिकाएँ हैं।

पहले कुतूहल की लें। आशा सगं में विराट् को देखकर उनमें कुतूहल
परक 'कीन' प्रश्न उठता है और वे ग्रहाण्ड को गति देने वाले, प्रलय-सा भ्रमण
करने वाले को जानना चाहते हैं जिसका मयान नश्वर और विद्युरक्षण करते
हैं, जिसके रस से वनस्पति सिंचती है, जो अनंत रमणीय है। अर्थात् यह 'कीन'
विराट् रास्य, मिय और सुन्दर है। इसी के साथ साथ उनमें अस्तित्वबोध—“मैं
हूँ !” जाग्रत होता है। आशा सगं का यह उन्मेष श्रृंखलात्मक है। इसका दूसरा
अरण्य वास्तव सगं में है जिसमें मनु सुन्दरी शृद्धा के अस्कर्षण को 'बुद्ध' 'कषा'
'कहीं' 'कैसा' 'कीन' आदि के प्रश्नों से अनिवर्चनीय अनुभव के रूप में प्रकट
करते हैं। यह कुतूहल विराट् का न होकर रति का है। शृद्धा के प्रति उनका
यह कुतूहल प्रेमकला का भाष्य है (कीन—गा रहा यह सुन्दर सगीत ? कुतूहल
रह न सका फिर मौन)। यही काम-रहस्य लज्जा सगं में उन्मिश्रित होता है
जब रतिष्पा नारी लज्जा से पूछती है कि तुम कीन बढ़ती आ रही हो ?
तुम कीन हो जो हृदय की सारी स्पष्टता छीन रही हो ? स्वप्न सगं में
प्रजापति बनने के बाद मनु इडा में भी (शृद्धा से जैता) प्रश्न पूछते हैं कि तुम
किसकी हो और ये जन किमके हैं ? यह एक महान् सामाजिक और राष्ट्रीय
प्रश्न है जो निरकुल, प्रभुत्वदम में चूर और निरामक प्रजापति के अतिचार की
अपने अन्तर्विरोधों के साथ प्रस्तुत करना है। यही कुतूहल (रहस्य सगं) मनु
की अन्तर्जाति में पुनः उत्पन्न होता है जब वे शृद्धा से पूछते हैं कि अब मुझसे
वहाँ से चली हो ? त्रिदिक् विश्व के आलोक बिंदुओं को देखकर वे शृद्धा
से पुनः पूछते हैं कि मुझे बताओ कि ये कीन नये ग्रह हैं और मैं किस लोक के
बीच पहुँचा हूँ ? हम देगते हैं कि प्रगाद ने यह सारी प्रश्नमात्रा मनु के मुँह में
ही मन्त्र की है और ये सभी दर्शनशास्त्र की तान्त्रिक समझाएँ हैं। प्रगाद

रात्मक परिस्थिति है। शायद उनके अनुसार सारस्वत नगर की भौतिक सम्पत्ति तथा वैज्ञानिक संस्कृति में शक्ति के विद्युत्कण पुनः बिखर गये हैं। ठीक हो सकता है। किन्तु मानवता की विजय इसके सामूहिक कल्याणकारी अधिकार द्वारा ही हो सकती है। प्रसाद इस शक्ति के समन्वय का आधुनिक प्रारूप (model) नहीं दे पाते। काम और रति के मनोदार्शनिक समन्वय यात्रा प्रारूप सामूहिक क्रियात्मकता और सामूहिक परिवर्तन में लागू नहीं हो सक्त था। इसे वे जानते थे। अतः यूरोपिया 'कामायनी' में यह शक्ति मरण पर्व से आगे जीवन पर्व का उत्सव नहीं बना पाती। अतः निर्वेद संग में हम देखते हैं कि युद्ध और संहार और खण्डहर पर बैठी हुई इड़ा स्तानि से भरी हुई अभि-नशिला-भी घषक रही है। यही नहीं, आधुनिक युग, आधुनिकनपर तथा आधु-निक राज्य और समाज भी अतीत एव सपना बन जाते हैं। (आज पड़ा है वह (मनु) मुसूफ-सा वह अतीत सब सपना था)। क्या सामाजिक प्रतिष्ठा के प्रति प्रसाद का बौद्धिक दृष्टिकोण यह है? अतएव उनके समाने कोई दूसरा विकल्प ही नहीं है कि वे पुनः चेतन पुरुष पुरातन की ओर लौटकर उसे निम्न शक्ति से तरंगित करें और एक अमूर्त विश्वचेतना को पुनः पूर्णरूप की प्रतिष्ठा बना दें। उन्होंने मही किया। विश्वकमल का रात्रिक "एक सेरर शक्ति के अणु-अणु को आनन्द गुणा के रंग में छत्रा दिया। 'कामायनी' के अर्थ में हम यह भी पाते हैं कि हिमालय के ज्ञान तपोवन अर्थात् एक सम्प्रदायीन दार्शनिक लोक में जगत की ज्वाला में अनि क्षुण्णरर मनु आ जाते हैं। उनके पीछे उनकी अर्धामिनी भी जगमंगल के निचे आती हैं। वे युगत मय बड़ी बँडे-बँडे मनुषि की मेवा करने हैं (जगत में बाहर आकर!)। बड़ी मय की 'व्याम बुझानेवाला मानमरोवर है। सारस्वत नगर के निवासी अपने अर्थ, रिक्त जीवन घट को पीपूद-जल में भरने बड़ी आते हैं। हरि के रंग पारदर्शी विरो-धाभास पर सिमी दिग्गती की अपेक्षा ही बना है।

८. आरुंती दग में प्रसाद का मध्य है कि मनुष्य की इच्छा पूर्ण हो। इसके लिए इच्छा, विरा और ज्ञान का समन्वय आवश्यक है तथा समाज में युग और विरा और भौतिकता और वागता की विद्यमानता का म होना भी अनिवार्य है। वे कहते हैं कि वागता की तरह एक ऐसा समाज हो जहाँ कोई क्षीय-निमित्त-जगत्पुत्र न हो, जहाँ मयमय न हो, जहाँ मयमय न हो, जहाँ भौतिकता न हो और जहाँ विद्यमानता कल्याण में मानवता विनिर्दिष्ट हो जाय। यह सर्वथा उचित है। विचार क्या? बँडे? बड़ी? विरा क्या? विरा 'मानवता' के लिए है मयमय है? न मयमय है? न मयमय है?

प्रत्यक्ष की भाँति माना जाता है कि वह, हमारे सामने ही एक सत्य
 प्रकट है। यह प्रकट प्रत्यक्ष, धार्मिक और अधार्मिक है।
 अधार्मिक और अधिभक्त, अर्थात् और प्रत्यक्ष इसके विषय में है। तब।
 यह विश्व का ही अन्तर्गत अन्तर्गत ही होता है। यदि विश्व को एक
 अन्तर्गत अन्तर्गत माना है तो वह अन्तर्गत रहता है। अन्तर्गत विश्व में
 प्रत्यक्ष एक ही-एक ही अन्तर्गत होता है। इस विश्व और
 में अन्तर्गत है, और अन्तर्गत में ही अन्तर्गत है। अन्तर्गत अन्तर्गत के मा में त
 यह प्रकट-ही अन्तर्गत है कि विश्व एक अन्तर्गत में ही है। अन्तर्गत अन्तर्गत
 (अन्तर्गत) मानता है कि वह अन्तर्गत अन्तर्गत ही है और अन्तर्गत अन्तर्गत ही
 के अन्तर्गत के एक ही अन्तर्गत अन्तर्गत ही अन्तर्गत ही (अन्तर्गत)
 है। इस अन्तर्गत विश्व की यह अन्तर्गत अन्तर्गत है, तथा इसके अन्तर्गत
 अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत, अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत ही होता है।
 अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत में अन्तर्गत (अन्तर्गत) अन्तर्गत ही रहता अन्तर्गत अन्तर्गत
 वह अन्तर्गत का अन्तर्गत अन्तर्गत ही अन्तर्गत ही अन्तर्गत ही अन्तर्गत ही
 अन्तर्गत के अन्तर्गत एक और यह अन्तर्गत ही तो दूसरी और तब का ही
 अन्तर्गत अन्तर्गत ही है। इसमें अन्तर्गत के अन्तर्गत अन्तर्गत अन्तर्गत
 है (अन्तर्गत) अन्तर्गत वह (अन्तर्गत) अन्तर्गत ही अन्तर्गत ही है। यही विश्व
 अन्तर्गत ही (अन्तर्गत) है।

(ii) और मनुष्य क्या है ?

इहा कहती है कि यह मनुष्य-आचार धाने आवरणों में निमिति रेतन

१८४ । 'विचारधारा' तथा 'वस्तुतक' का अभिपान

मे इनका समायान तो अंतर्गत में कर दिया है लेकिन बहिनोक्त में इन्हें विषय, भीषण, क्रूर, दुःखपूर्ण तथा भेदपूर्ण गिना गया है। यहाँ सामाजिक प्रक्रिया तथा मानसिक विभाग, सामाजिक यथार्थता तथा अंतर्मुखी आह्लाद, सामाजिक धारा तथा यूरोपियन मन्त्रिक के बीच भयंकर गार्ई है। कवि की सामाजिक गता यानी पत्र-विमरगी जानी है। और यह यथार्थता का बाँझा अतिशयन करने की विचारधारा की सार्थकता का आत्मतर्क करके आत्मदाय कर डालता है। इसीलिए कवि प्रकृति (सामाजिक परिघटनाओं के हेतु) और नियति (उनके प्रारम्भ के हेतु) के ध्रुवों में सेजी मे डोढ़ने लगता है। इन दुनूहल-प्रश्नों मे यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि का ब्रह्माण्ड (यूनिवर्स) गूटन, कोप-निषण, मायमं, टाविन और आइस्टाइन वाला न होकर रहस्यात्मक (त्रिपुर), धार्मिक (आनंद कैलाश) और सौंदर्य सात्विक (विश्वसुन्दरी प्रकृति) है। इसीलिये उसे फागनासियों की रचना के भीके मिले और वह कथासृष्टि मे एक तत्त्व (धीरे धीरे मे) संलग्न करता चला गया।

यज्ञ के बजाय काम एवं कर्म की ओर प्रयाण वस्तुतः एक दूसरी संस्कृति मे अनुप्रवेश है जिसमें इच्छा प्रधान है। यूँ 'कामायनी' मे इच्छा ही केंद्र है (श्रुद्धा रूप मे)। इसका परिणाम ही श्रेय है (काम मंगल से मङ्गित श्रेय सगं इच्छा का है परिणाम)। यही नई इच्छा मनु को श्रुद्धा की ओर खींचती लाती है; और यही इच्छा तत्त्व रूप में शब्द-स्पर्श-रस-रूप-गंध का पान है। यह मादकता की लहर उठाती है; यह जीवन की मध्यभूमि के रूप में नव रसधारा से सिंचित होती है। इस लोक में ससृष्टि भावचक्र चलाती है और यहाँ मनो-भय विश्व है। इसी लोक की भावभूमि पुण्य तथा पाप की जननी है। सगं इच्छा से लेकर रहस्य-लोक तक की इच्छा के निरूपण मे इच्छा के प्रति प्रसाद उदार रहे है। कर्म लोक मे उन्होंने कर्म सगं तथा सपर्यं सगं की सारतात्विक दु स्रद आलोचना की है। यह कर्म देश घुएँ की धारा-सा मलिन है और यहाँ सारस्वत नगर के अनुभवों का संचित क्रियातत्र है जो यंत्र (machine) के निर्माण द्वारा श्रम, कोलाहल, पीड़न, प्रवर्तन फैलाता है। इस लोक मे गर्व और हिंसा है। यहाँ भौतिक जीवन की हलचल ॥। यहाँ असंतोष, लुप्ता, वासना है और यहाँ संघर्ष विफलता वाला कोलाहल का राज्य है। यहाँ भूल से पददलित लोग हैं और शासनादेशधोषणाएँ उन पर विजयों हैं। यहाँ वैभव और यश की लालसा के कारण मे यज्ञ के कारण जो सुख और हिंसा सगं में जो भौतिक हलचल और

और राजा से प्राप्त सम्पत्ति निर्णय भी अप्रामाणिक है। मनु में रोमांटिक मानक पुनः उठता है कि प्रजापति होकर भी क्या मेरी अभिजात्या अपूर्ण रहे? क्या मैं कुद भी न पाऊँ? क्या मुझे केवल ज्ञान देकर इडा जीवित रह सकती है? (गणपं)। इडा बानी है कि विश्व एक नय है, नियम से बंधा है। यह ठीक बहती है। लेकिन मनु पूछते हैं कि मैं उसमें लीन क्यों होऊँ? इसमें क्या गुण धरा है? मनु बटते हैं कि मैं गामक हूँ। मैं चिर स्वतंत्र हूँ, मेरा अधिकार इडारानी पर भी असीम होना चाहिए। भले ही सकल व्यवस्था अन्त में अभी डूब जाय। इस व्याख्या में प्रसाद बहिर्गत यथार्थता अपना अपने समय के उपनिवेशवादी सामनवादी भारत में शोषक, प्रजापति (जमींदार) शासक (अधेज) के चरित्र को प्रतिनिधित्व देते हैं। लेकिन शासकवादी मनु एक असामाजिक अहदभी, तथा निजी अधिकारों के भोगने वाले तानाशाह हैं। इसलिए ऐसे मनु के द्वारा ध्वस्त सारस्वत नगर पदललित जनता की असंस्कृता नहीं होगा। इन राजनैतिक संवादों के बाद नृपतंत्रवादी मनु को निर्वासित कराकर प्रसाद को पुनः इडा और जनता के बीच के प्रजातंत्र की नींव रखना चाहिये थी। ये असंस्कृतार्य, अव्यवस्था सत्ताधारी मनु की है। इस मनु के अनुभव में उपनिवेशवादी सामनवादी मुलाम राष्ट्र तथा राज्य के अनुभवों का आशेष है। अतः प्रसाद एक स्वतंत्र, प्रजातांत्रिक क्रांतिकारी समाज-परिवर्तन और आधुनिक गणतंत्र का मॉडल नहीं दे पाये।

(॥॥) प्रजा क्या है?

स्वप्न और सपर्प सर्ग में प्रजा आती है। प्राचीन भारतीय गणतंत्रों की दुनिया में मुग्ध रहने वाले प्रसाद प्रजा की क्रांति की वरदान बेला में भी राष्ट्र स्वामिनी की आजागरिणी बनाये रखते हैं। जो राजद्वार पर अवहट्ट लड़ी है। ये प्रजा और पुनः और जनता के बीच भेद नहीं कर पाते क्योंकि इन दोनों सर्गों में ये दोनों राजनीतिक धारणाएँ धुल मिल गई हैं। यही मेल सारस्वत नगर में हुआ है जिसका शासक आतंक में शासन करने वाला और प्रजापति है, और जिसकी व्यवस्था शोषण तथा मुक्त पर टिकी है। 'कामायनी' की समाप्ति के दौरान (१९२६-३५) प्रजा जनता भी हो चली थी। कवि ने इसका पोशा अनुभव करके लिखा भी, 'प्रजा आज कुछ और सोचती अब तक जो अविहृत रही'। यह फासीसी क्रांति या बोल्शेविक क्रांति की रक्त-रजित धारा से शिजमिल स्थिति भी हो सकती है। कवि अपने इतिहास ज्ञान के अन्वेषण द्वारा औद्योगिक समाज के चार स्तंभों का जिक्र भी करता है।

इस समाज में विज्ञानमयी अभिजात्या तेजगति में विकास करनी है, जीवन

की असोम (आर्थिक) आशाएँ बढ़ती जाती हैं, सत्तापारी वर्ग अधिकारों की सृष्टि करके उनकी मोहमयी भाषा में बेधता है तथा कभी न जुड़ने वाली वगैरों की सार्द फैलाती जाती है। मनु राजद्वार बंद करवाते हैं। वे राष्ट्रस्वामिनी (राष्ट्रशक्ति) का अपहरण करके उसका भोग करना चाहते हैं। अतः वे भीषण गरसंहार करते हैं। देश में यही परिस्थिति 'कर्मभूमि', 'रंगभूमि' 'गोदान' में भी प्रतिबिम्बित हो रही थी। सवेदनशील प्रसाद भी इससे अछूते नहीं थे। 'तितली' में वे भी वर्तमान के अभाव का साक्षात्कार करते हैं। लेकिन वे आगे न चलकर रोमानी या मध्यकालीन यूरोपियों में भटक जाते हैं।

(iv) शासक ने क्या किया और जनता ने क्या पाया ?

शासक ने राष्ट्रस्वामिनी और जनपद कल्याणी राष्ट्र शक्ति (इड़ा) के साथ बलात्कार किया लेकिन शासक राजदंड लेकर यह भी बताता है कि उसने क्या किया : शासक ने तृप्तिकर सकल मुर के साधन बताये, श्रमविभाजन किया और वर्ग बनाये; शासक जनता को पशु-अवस्था और वन्य-समाज से निकालकर पूँजीवादी समाज में ले आया है (संघर्ष)। इन दावों का उत्तर जनता देती है : तुमने हमें अधिक संव्यवासा सोम सिखाया (निजी-संपत्ति); तुमने यंत्रों से हमारी प्रकृति-शक्ति छीन ली तथा शोषण करके जीवनी को जर्जर बना दिया; तुमने हमारे बल पर ज़िदा रह कर भी इड़ा पर यह अत्याचार किया है। अतः ओ यावर ! अब तुम्हारा निस्तार कहाँ है ? अकेले (alienated) मनु जनता से भयंकर युद्ध करते हैं; जनता को 'प्रकृति के पुतलों का भीषण दल' कहते हैं। भीषण जनसंहार होता है। जनता यह प्राप्त करती है। प्रसाद का राजनीतिक विश्लेषण इस स्थल में सर्वोच्च शिखर पर है। किन्तु इड़ा के बजाय आकुलि-किलात को नेता बनाकर वे अनजाने ही भयंकर प्रतिक्रियावादी और जनविरोधी वृत्ति का भेदा भी कर रहे हैं। यह प्रसाद का



कवि ने आत्मभूमि में प्रकृति (Nature) और चित्तमय चैतन्य (Psychic spirit) का सामरस्य कल्पित किया है । इसकी तुलना में हम रूसो के मॉडल का समीकरण याद कर सकते हैं जिसमें प्रकृति और तर्कशील (Reason) का समझौता है । प्रसाद अतीत के क्लासिकल पुनरुत्थान की चेतना में रोम-रोम पगे थे और इसके साथ ही वे सामाजिक जीवन की व्यापक धाराओं से असंपृक्त से रहते थे । इसलिये उनमें अंतर्मुखी मानवतावाद का जो विकास हुआ उसमें भी प्रचलित सामाजिक नर्ममानों (norms) तथा संस्थाओं (institutions) के प्रति विरक्ति, असफलता तथा तटस्थता की भावना है । अतः वे 'कामायनी' में सामाजिक अन्याय की कठोर आलोचना करते हैं लेकिन सामाजिक न्याय और सामाजिक परिवर्तन की भूमिका नितांत छोड़ते नहीं जाते हैं । 'कामायनी' में सामाजिक उदय-पुष्प को उगहोने केवल 'भौतिक हलचल' और 'भौतिक विप्लव' कहा है (इड़ा : 'भौतिक हलचल से यह खंचल हो उठा देश ही था मेरा' संघर्ष : 'भौतिक विप्लव देख विकल वे थे घबराये') । सामाजिक (या भौतिक) उदयपुष्प का जन्म आर्थिक और राजनीतिक पुनराभियोजनों (रि-एडजस्टमेंट्स) की उपज है । अपने देश में उस समय के सत्याग्रह आंदोलन, असहयोग, सांप्रदायिक दंगे आदि इसकी अभिव्यक्ति थे । यूरोप में इनकी परिणति ब्रूजर्वा क्रांतियों में हुई । गांधी ने सामाजिक शक्तियों को नैतिक अग्नि में तपाने के लिये सोव्सतीय के आदर्श को ग्रहण किया और नैतिक अग्नि में तपी हुई इन सामाजिक शक्तियों (अहिंसा, सत्य, त्याग, ट्रेड्युशिप आदि) के द्वारा 'रामराज्य' के रूप में एक ऐसी आदर्श समाज की भूतोपिया की घोषणा की जिसमें रूसो, रस्किन, थोरो के मॉडल भी भारतीय मिथकीय भूतोपिया को समसामयिक अर्थ देने के लिये आरोपित किये गये थे । प्रेमचन्द्र भी 'सेवासदन', 'कर्मभूमि' 'रंगभूमि'; 'प्रेमाश्रम' आदि में ऐसी सामाजिक भूतोपियाएँ रच रहे थे । अतः प्रसाद की 'कामायनी' में भी हम सामाजिक यथार्थता का एक बेहद अतिक्रमण करने वाला शोध पाते हैं क्योंकि उनका मानस त्रिमुखी था । वे बारहवी-तेरहवीं शताब्दी के दर्शनों की भावना, रहस्यमय और मधुमय भावियों (इदजाल) के प्रति प्रीति रहे और उनके माध्यमों से ही निष्क्रिय तथा अमूर्त आदर्श प्राप्त करते रहे । हम इन बौद्धिक दृष्टिकोण की 'दार्शनिक मध्यवर्तीतावाद' कह सकते हैं । यथार्थता के आवरण की यही विधि प्रसाद ने अंगीकार की । 'कामायनी' में यह पूर्णरूपेण है । उन्होंने स्वयं तथा संघर्ष रंग की अहिंसक यथार्थता के तरंगों के साथ अयथार्थ अंतर्मुखी एवं प्रतीतिमय इच्छापूर्ति (wishfulfilment) के निरापवाद

रिमिति का चुनाव है। प्रसाद होने ही मगसता के रूप में बनी मगसाते हैं ?
ऐसे चुनाव के तत्त्वपूर्ण परिणाम राज्य एवं मर्त्य में हुए। अतः प्रसाद की
विचारधारात्मक स्थिति यह है।

अतएव श्रद्धा की गृह की पहली नहीं-ती मनुष्य-मूर्तिप्राप्ति बनी है
जिसमें मगस मय प्रवृत्ति और मरन पशु पानन वाला योग (pastoral)
बोध है। तबनी वातना, ऊन और वषाण के वस्त्र बनाना, प्रवृत्ति के अन्त
में पवित्र जीवन बिना, मर्त्यों और दृष्टि से दूर रहना आदि का करण करने
वाली इस पहली गृह-युतीप्राप्ति में समाज और राज्य के आयाम बट गये
हैं। इसी प्रसाद-स्वर्ग की परिणति आनन्द सगं में अंतर्मुखि में होती है और
वहाँ भी समाज तथा राज्य के आयाम विन्युत हैं। योच का ऐतिहासिक परण
वर्ष के बौद्धिक दृष्टिकोण के अनुसार—'आन अर्थों' की अनिरजना है। इसी
वजह से कर्म सगं से मर्त्य सगं के दौरान हम पाक मग से पशु मग की ओर, काम
से वासना और प्रभुत्व की ओर, ज्ञान में सत्य विवृति की ओर अनर्मुक्त में सभाव-
परक अतर्दाह की ओर, वलि से मुक्त की ओर, धर्म से भौतिक विप्लव की ओर,
सोमप्रेरित अमरता के बजाय मुगभोगी शक्तिरुता की ओर, सामूहिक कल्याण
भावना से व्यक्ति विकास की ओर, श्रद्धा से छन की ओर, तथा अतीत से वर्तमान
की ओर आते हैं। कर्म का प्रतीकीकरण 'ज्वाला' में होता है (यह हम निरूपित
कर चुके हैं)। वैदिक, मध्यकालीन और मनोवैज्ञानिक प्रतीकों को प्रसाद आधुनिक
समाज की नूतनाओं पर लागू करते हैं। मनु को तो इन प्रतीकों के अर्थों में
नवीनता या कुतूहल नहीं मिलता लेकिन प्रसाद इसमें विपमता मानते हैं।
प्रसाद इन प्रतीकों का ही दार्शनिक नवोन्मेष करना चाहते हैं। अतः संस्कृति
के अर्थों की एक महाशक्ति उद्भूत होती है। हम यहाँ एक प्रश्न पूछ सकते हैं
कि मनुष्य और व्यक्ति के बीच प्रसाद स्पष्ट क्यों नहीं हो सके ? वे मनुष्य मनु
को हमेशा दार्शनिक पुरुष या पूँजीवादी तानाशाह व्यक्ति के स्वरूपों से घुटा
मिला देते हैं। रूपक के निर्वाह का यह शिल्पगत जोखिम उनकी मानसिक-
निमित्तियों को बहुत उद्भ्रात कर देता है। इस कृति में उनकी 'मनुष्य की
धारणा' बेहद वायवी अमूर्त, तथा सूक्ष्म है। इतिहास क्रम में, दर्शन में, और
आधुनिक युग में मनुष्य की अनेक विविध तथा विरोधाभासपूर्ण धारणाएँ रही
हैं। क्या मनुष्य मात्र एक घटना है जो आदिम जलप्लावन में बच गया है
अथवा वह कोई महान् गृष्टि-यज्ञ की योजना भी रखता है ? क्या वह निर्माता
है अथवा केवल नियति की इच्छा का पुतला ? क्या वह अस्तित्वतः स्वतंत्र
पैदा हुआ है अथवा कई जनीरों में जकड़ा हुआ पैदा हुआ है जिसका भाग्य कर्म-

सिद्धांत तय कर चुका है ? क्या वह इन बंधनों से अपने ही प्रयत्नों से मुक्त हो सकता है अथवा सामूहिक सहकारिता के द्वारा ? क्या वह मूलतः अच्छा है अथवा मूलतः बुरा ? क्या वह अराजकता एवं हिंसा में ही रहता है अथवा विश्वास और नवजागरण भी प्राप्त करता है ? अंततः सवाल यह है कि मनुष्य की तात्त्विक प्रकृति आध्यात्मिक है अथवा भौतिक ? मानवीय व्यक्तित्व के कई पक्ष हैं (जैसे कि प्रसाद का ही मानम त्रिमुखी है) । वह अच्छा, बुरा क्रूर, उदार, सूजनात्मक, ध्वसात्मक, भंकीर्ण, विशाल दृष्टि वाला आदि आदि, है । अर्थात् वह एक द्वंद्वरमक इकाई है । उसका अस्तित्वत्व (existence) और सत्त्व (essence), उसकी भूत (matter) तथा चेतना (spirit) की सामाजिक संभावनाओं के अनुरूप विकसित होती हैं । प्रसाद ने भौतिकतावादी आधुनिक मनुष्य को उच्चतर मूल्यों से विहीन बना दिया है (संयम, स्वप्न) । यह उनका एकमात्र निर्णय है । एक आध्यात्मिकवादी मनुष्य की रचना में वे यथार्थ में भी 'भागे' हैं । यह उनकी दूसरी एकामिता है । मनुष्य की अपनी आवश्यकताओं का बोध स्वतंत्रता है । भौतिक जगत् (प्रकृति) के जीवने के बाद यह गुणरमक रूप से विवक्षित भी होता है । शिष्टु र्चरित्र, मूल्यों और सांस्कृतिक जीवन का यह विशाल पुनः प्रकृति के गहरों से ही होता है । प्रसाद यह विकास भौतिकता से अमंगलक बनाकर करने हैं । यह आदर्शवादी प्रसाद का प्रयत्न अतिविरोध है । मनु के गृह-गम्य के बाद नगर-ध्वस्तता में आने पर समाज में कई सामाजिक परिवर्तन होते हैं । शासन और उत्थारन की समस्याओं का सामना करने पर शास, जनता और मनु में भी कई परिवर्तन होते हैं । अतएव सामाजिक परिवर्तन दोनों प्रकारों में होता है । यह परिवर्तन हमारी उन आस्थाओं द्वारा तेज गति प्राप्त करता है जो हमारे 'अभिप्रेत' समाज की धारणाओं में जुड़ी होती हैं । यह परिवर्तन सागर जनता और समाजवादी शासन वर्ग के मध्यों के द्वारा भी होता है । प्रसाद दर्शन वर्ग से अभिप्रेत समाज के प्रति अपनी आस्थाओं वाली दुरीतिता बाधों लगे हैं, तथा सामाजिक संस्थाओं (social institutions) के विराधियों (कलह) को भूता

निक मनुष्य की कलिकालबोधमयी आलोचना पाते हैं। सभी मध्यकालीन यूतो-
पियाओ के रचना-क्षिप के अन्तर्गत पहले कलिकाल के वर्ण के रूप में सम-
समय का त्रास, पाप नरक और यथार्थ अकित किया जाता है; तदुपरात बाद
में वैकुण्ठ, स्वर्ग, कैलाश आदि का स्वप्न एवं आदर्श एवं पुरुषार्थ आलोकित
किया जाता है। रहस्य सर्ग में तीनों लोकों का अलग-अलग वर्णन बहुत कुछ
इसी रंगन का है जिसमें कहीं-कहीं शैवाग्रिम, योग, साक्त, माहेश्वर, और हैर-
ण्यगर्भ दर्शनों के प्रतीक एक साथ आये हैं। और वे भ्रातृप्रीति पैदा करते हैं।
धर्मप्रवण विद्वानों के निचे यह सर्गांग बौद्धिक एवं आध्यात्मिक रमसाजगी
का विशेष मंगला देना है जिसने कि वे प्रगाढ़ के दार्शनिक विचारों की पूर्ण
की लोभनी किताब छानबीन करने में जुटे रहने हैं और कमा भयन का अमृत
कलश अज्ञान देवता उठा ले जाते हैं। विष्णुः साक्षर दर्शन मूलभूत 'प्रवृत्ति'
है, माहेश्वर में 'शक्ति' हैरण्यगर्भ और वैदिक में यज्ञ। रहस्य सर्ग के अन्त में
प्रसाद ने श्रद्धा के द्वारा त्रिपुरशह तथा त्रिपुरमिचन कराया है। यह उनकी
अपनी कल्पना है। विष्णु इसकी प्रक्रिया सत्र और योग के स्तरों में ग्रहण
की गई है। यह प्रक्रिया रममाणानुमोदिन अधिक है, मत्रमाणानुमोदिन कम।
यह टीका है कि इस अर्थ में 'विद्व', 'नाद', 'वाम', 'वना' के प्रतीक भी साधु
हैं किन्तु कवि का मौला काव्यात्मक है। इस इसे प्रसाद की कलात्मक चतुरता
और सामाजिक अग्रमर्षना मानने हैं कि इस सर्ग में आकर वे भ्रातृप्रीति, रहस्यों,
मध्यकालीन दर्शनों में एक विकसित होने हुए सामूहिक बोध को बर्ता देने
हैं। दशभाग के अन्त में विष्णु होने के बाद (रहस्य सर्ग में) निराधार महादेश
में महीन संवेदनता उद्भूत होती है। इस तरह विचारन में साधना पथ कायम
हो जाता है जहाँ प्रवृत्ति श्रद्धा आने तथा ग्राहक मनु पीने है। विद्व की

'कामायनी' में वे मण्डल सनं तत्र ऐतिहासिक एवं रूपकात्मक विकास को दिग्दर्शित कराने में नाग तथा दिगा (देग) के प्रत्यक्ष। ऐतिहासिक अक्ष में ही गतिशील रहे थे। देश और नाग के अक्ष को तोड़कर प्रसाद ने 'कामायनी' महज को एक स्वयं का सेंट्रल बना दिया। नचिकेता की तरह हम यही पूछ सकते हैं कि प्रसाद का यह आनन्द और आनोकधर्मा देशकालविभुक्त गणतंत्र (Republic) क्या प्राप्त करेगा? उसकी सामाजिक सार्थकता और मानवीय आदर्श क्या हैं? उसके रचनाकार प्रसाद के आदर्श क्या हैं? क्या सभी मनुष्यों को माधक अथवा निष्क्रिय तपोवनवासी हो जाना चाहिए? यह तो प्लेटो की दार्शनिक-नृपति (philosopher-king) को धारणा अथवा कौटिल्य की जनतदकल्याण कर्ता चन्द्रवर्जित सम्राट की धारणा भी पिछड़ जाने वाली धारणा है।

इस तरह प्रसाद ने देवसृष्टि, गृह-सृष्टि, सारस्वत नगर, त्रिलोकैक्य तथा कैलाश लोक के माध्यम में पाँच प्रकार की यूतोपियाओं के मॉडल पेश किये हैं जिनमें से केवल अंतिम दो को उन्होंने श्रेष्ठ एवं श्रेष्ठ माना है। यही उनकी 'कामायनी'-यूतोपिया का रचना गठन (structure) तथा उनके यूतोपियन मानस का रूपकार (pattern) है।

हमने प्रसाद के अतिविरोधी तथा 'कामायनी' के विरोधाभासों को स्पष्ट किया है। कवि और कृति, दोनों के शुक्ल पक्ष एवं श्याम पक्ष को उभार कर हमने यही कोशिश की है कि हमारे प्रतिमान आधुनिक और खरे हों। प्रसाद के यूतोपियन मानस की पुनररचना करने में तथा यूतोपिया के रूपकात्मक एवं ऐतिहासिक चरणों के विकास का अनुसंधान करने में हमने स्वतः ही कई विचार-केन्द्र प्रस्फुटित होते हुए पाये हैं। हमने 'कामायनी' का विमुक्त सौंदर्यतात्विक अनुशीलन नहीं किया है क्योंकि यह इस मोनोग्राफ की परिधि के बाहर का क्षेत्र है। इस अवसर पर हमने यही पाया है कि प्रसाद ने 'कामायनी' में भीतिक जगत की अत्याचार एवं आतंकपूर्ण प्रथाओं (मत्त, देवा-विलास), तथा परिपाटीबद्ध सामाजिक अत्याचारों (Customary tyrannies), दोनों के विरुद्ध आवाज उठाई है। लेकिन दोनों के विपरीत उन्होंने एक स्वप्न, एक स्वर्ग की रचना की है। यहाँ चरित्र तथा घटनाएँ, दोनों ही बीचबीच में अन्यापदेश (allegory) हो जाते हैं। यहाँ मध्ययुगीन पूजा एवं अपराध की दृष्टि में आधुनिक सम्प्रदाय की विवेचना की गई है; योन (ser) का विवेचन पाप के वज्राय भोग में केन्द्रित है। यह एक विद्रोही स्वच्छन्दतावाद का परिणाम है। यूतोपिया में नारीत्व मन्त्री कुछ धारणाएँ उभरी हैं,

२०२ । 'विद्यारमारा' तथा 'कल्पलोक' का अभिपान

संयुक्त सारस्वत नगर की यूतोपिया में सारस्वत नगर की राष्ट्रस्वामिनी और जनपद कल्याणी इष्ट है तो देशपालकर्मव्यस्तिविद्युत त्रिकोण में मनु की धर्मभूमि की यूतोपिया की नेत्री त्रिपुरसुन्दरी और कामकला श्रृद्धा है। ये दोनों ही नारी-शक्तियाँ हैं, लेकिन दस सर्ग से दोनों ही एक ही ध्येय की ओर चलती हैं। इन दोनों यूतोपियाओं में 'शक्ति' केन्द्र में है : - पहली में भौतिक-शक्ति, और दूसरी में श्रृद्धा शक्ति !

अन्तिम यूतोपिया कैलाश और मनु-श्रृद्धा के तपोवन वाली है। अब कर्म सर्ग की गृह-यूतोपिया का विश्व-तपोवन में रूपांतरण हो जाता है। इसमें केन्द्र आनन्द है। यहाँ कैलाश में आनन्द एव समरसता का लोक है जहाँ— त्रिपुर सुन्दरी के बाद—विश्वसुन्दरी प्रकृति सासरासनिरत है। यहाँ मनुष्य या ध्येय के निर्वाण के बजाय जीवन के मोक्ष या निर्वाण को प्रस्तुत किया गया है। आनन्द, समरसता, चेतना और आलोक इन चार दार्शनिक प्रतीक-स्तंभों पर इस यूतोपिया का महत्त्व खड़ा है। इसका देश कैलाश (हिमालय) है तथा काल महाकाल। प्रसाद ने कालिदासीय तपोवन संस्कृति के ऊपर अभिव्युत्पीय रसालीकता का आरोप करके इस यूतोपिया का नित्य निवेश किया है। इसमें रहस्य सर्ग के पूर्वार्ध वाले शाप-ताप-पाप नहीं है, अहंता लुप्त है सत्य सतत है, सुन्दर चिर है, मानव निर्विकार है, द्वैत समाप्त हो गया है, सदाशिव सत्त्व (आशा सर्ग के 'मैं हूँ' के स्थान पर 'यह मैं हूँ' का बोध) का उन्मेष है, और कामायनी जगत की मंगल कामना है। यहाँ कल्याणी प्रकृति हंस उठती है, चारों ओर चेतना विस्तार करती है और अखंड घना आनन्द छा जाता है। साराश में, यहाँ आकर बौद्धिक खोज के बजाय तीर्थदर्शन हो जाता है, कार्य के बजाय समाधि ले ली जाती है, और सामाजिक रिक्तता के बजाय जीवनमुक्ति आदर्श बन जाती है। प्रसाद ने श्रृद्धा के माध्यम से तपस्वी के नेता होने का विरोध किया था, इष्टा के माध्यम से आतंक फैलाने वाले तानाशाह को समाप्त किया था लेकिन यहाँ एक साधक-धैराभी को बैठाया गया है संपर्कसर्ग की सामाजिक पूर्वा क्रांति के बाद। क्या बीसवीं शती के चौथे दशक में इस तरह की आंति के बाद विश्व में कहीं भी ऐसा हुआ है। प्रसाद की आनन्द लोक की इस लीला में सामाजिक शक्तियाँ कहाँ बसी जाती हैं ? इस अन्तिम स्वनिर्ल-स्वनिर्ल यूतोपिया की क्रियाधर्मी महत्ता (Functional Significance) क्या है ? एग्ल्स ने कई यूतोपियन समाजवादियों की आलोचना की है क्योंकि वे लिटिक्व एव अपूर्ण आदर्शों में सामाजिक चेतना को भटकते हैं। प्रसाद तो मानवतावादी है। उनमें यह बहाव एक महत्तम नामरी है क्योंकि

living) प्राण करते हैं । क्या मौनों, गुणों और हांउरों की व्याख्याओं एवं सगुण के कई कवियों तथा दार्शनिकों के द्वारा प्रकाश की उपस्थिति यही होनी चाहिए थी ? जैविक अस्तित्व (organic existence) के द्वाारा प्रतीकात्मक जीवनन (symbolic living) पर आधारित ? तब तो हमें कहना पड़ेगा कि प्रकाश ऐतिहासिक बोध को मानवजाति विज्ञानों से नहीं जोड़ सके, चाहे उसे दार्शनिक मूल्यों से भरे ही गन्धन कर दिया हो । इस महाकाव्य में जैविक जीवन उजाड़ दिया गया है, और उजाड़े गये जीवन पर (समस्तता की धारणा के आरोपण में) पारमार्थिक जीवन का सामाजिक साम्य नहीं है ।

ऐसा लगता है कि अस्तित्व गुण का उन पर काफ़ी असर था (रहस्य सगं का भाव सोच, आनंद गगं में प्रकृति का नास राम, आदि) । अभिनव गुण ने रस एवं तन्त्र का, भोग एवं आनंद का समन्वय किया है । प्रकाश ने हमें अनुपम और अतिमानव का, विचारधारा और यूनानीय का भी सामाजिक कर डाला है । किन्तु 'कामायनी'-महल भी देशकालवियुक्त होकर एक फाँसी बन गया । 'कामायनी' वाला स्वप्न तथा स्वर्ग सन्' ३६ में ही एक पुच्छनतारे की तरह चनकर राख हो गया । उनके समवर्ती प्रकाश, पत, निराला और प्रेमचंद में-में किमी ने भी प्रकाश के इस सदर्शन के जाह्न को प्रोत्साहित नहीं किया क्योंकि 'कामायनी' का तात्त्विक (सौंदर्य तात्त्विक नहीं) बोध स्वयं ही एक छाया है, एक माया है और एक सीला है ।



२०४ । 'विचारधारा' तथा 'कामायनी' का समीक्षण

सामाजिकवादी श्रद्धा, साम्यामिनी दत्त, गिगुर मंदरी कामायनी, और विचारधारा प्रवृत्ति । मनु कायके समन्वय की गारी (Woman of duty) तथा भोगमयी गारी (Woman of pleasure) के बीच गूँज नहीं पाते; यदि प्रसार भोग और योग दोनों को मिटाने के निवेष्टे व्याप्त है । मनु के निवेष्टे सामान्य में श्रद्धा का समन्वय-गति समान्य हो जाता है जबकि कवि के अनुसार सामान्य में ही गारी-जीवन का समन्वय-भारम्भ होता है ।

समन्वय और सामान्य भाषागत मानद गम में मनु की वैज्ञानिक प्रवृत्ति बलवती है अर्थात् वे एक अतिमानव (super man) हो जाते हैं । लेकिन मनु को सामाजिक मनुष्य बनाने वाले गारम्भ्य गम की ही सत्ता दबक जाती है । क्यों ? भागों । 'त्रैमासिक' के राष्ट्री का गम ही 'कामायनी' में मानद गम हो जाता है । दर्शन गम में मनुष्यवत् आत्मा की यात्रा न हो कर मनुष्य की अर्थात्मी में तीर्थयात्रा है । यह प्रसार का केवल अपेक्षाकृत सही बल है । 'कामायनी' में वैदिक-अधोक्रिया तथा मध्यकालीन साम्यामिकता में साम्यावारी गंदार प्राप्त निवेष्टे हैं । लेकिन इनका अंतर्दार्शनिक मध्यकालीनतावाद (Philosophical Medievalism) में दृष्टा है । अनवस्था महाकाव्य के अधिगम में एक दर प्रवर है : गन्तव्य रुढ़ि (orthodoxy) के प्रति कुतूहल एवं परिचय की दृष्टि; मनु के दार्शनिक, दार्शनिक एवं ऐतिहासिक उद्देश्य में कवि ने अनजाने ही आधुनिक मनुष्य के 'अकेलेपन' अजनबीपन तथा आत्मरावेपन के बोध को भी गूँथ दिया है । यह उनकी आगच्छता का सर्वोत्तम अभिरेक है । 'कामायनी' का सारत्व यही है कि एक यह वैज्ञानिक दुनिया है, मानविक दुनिया है, न कि सामाजिक दुनिया और भौतिक दुनिया । इसमें मानवीय अनुभव के कूट घुने हुए आयामों को ही कवि ने अपनी विचारधारा (ideology) के बलवर्ती होकर उद्घाटित किया है । इसमें विवेक और विज्ञान, तर्क और कर्म को जीवा दर्जा दिया गया है; संदर्शन (विज्ञान), प्रज्ञा (इंदुगुण) तथा अगुति (इरेशनल) को अपेक्षाकृत ऊँचा आसन मिला है । दर्शन, रहस्य और आनंद गमों में मूलिन भी अलो-क्रि हो जाता है क्योंकि इनमें जिन मूलोपियाओं एवं काव्यात्मियों का अभिधान दृष्टा है वे देश (Space), काल (time), कर्म (work) एवं व्यक्ति (individual) से विमुक्त हैं । ये लोक वस्तुतः हमारी दुनिया के प्रतीप (reversed) प्रतिविब हैं, हमारी सामूहिक आकाशाई हैं और हमारे अतीत के प्रतीप मोह हैं । इसीलिए इनमें आकर हमारी जितनी एक अन्वयपदेश (एनीटी) बन गई है । मनु भागों प्रतीकारमक पुनर्जीवन (Symbolic re

के मनुष्य को अपने अन्तर्गत का आत्म-तत्त्व दिखा है। यह प्रक्रिया ही आदिम प्रारम्भ (archetypes) का पुनरावर्तन है। मनु, यज्ञ, एवं ताम्र नीलो ही पावन है। मिथक का प्रधान चरित्र पावनता है। मिथक की सत्यता ऐतिहासिक न होकर पुनीत होती है। मिथक की यह पुनीत सत्यता (sacred reality) को तर्कपूर्व चिन्तन (pre-logical thought) में अनुसृत करनी है। दृष्टिसे मिथक की अनुभूति चिन्तन न होकर अनुभूति है। दमोदर प्रसाद को भी आमुग में कामायनी-कथा में अनिहित 'मूढ अनुभूति' की योजना स्वीकार करनी पड़ी है। जब कवि को यज्ञ की नई व्याख्या करनी पड़ी तब उसे यज्ञ की ज्याता के आकटाइन को कामना की ज्याता में, देवताओं और दानवों के द्वन्द्व को गर्भ गर्भ के युद्ध में तथा प्रलय को भङ्गवादी महार धारणा में रूपांतरित करना पड़ा। इस रूपांतरण (metamorphosis) में मिथक का आधार आदू विगुप्त हो गया। यही नहीं, जनप्रलय तथा मनु के वर्तमान विश्लेषण में मिथकीय प्रत्यक्षीकरण भी विगुप्त हो गया। मिथक का स्वभाव ही ऐसा है कि बौद्धिक व्याख्याओं आदि में उनका प्रत्यक्षीकरण विलीन हो जाता है। उदाहरण के लिये प्रसाद ने मनु, इडा और श्रुद्धा का अग्न्यापदेशिकीकरण करने की जो बोधिश की है, वह असफल सिद्ध हुई।

मिथक में आस्था (belief), तथा इससे भी अधिक हठान्-विश्वास (make belief) का आधार रहता है। इसी भूमि पर मिथकीय कल्पना का हवामहल खड़ा रहता है। आस्था ही मिथक को सत्य (real) तथा पुनीत (sacred) बनाती है। इसी वजह से मिथो धार्मिक चेतना सत्य भी मानती है। मनु और श्रुद्धा का संयोग मिथक के इस तत्त्व को सर्वाधिक उन्मिषित करता है। मनु के वाङ्मय कर्म में प्रवृत्त करने वाली श्रुद्धा प्रकट होती है



मिथक बनाम धर्म के द्वंद पर थोड़ा विचार कर सकते हैं।

आधुनिक मिथकशास्त्रियों के अनुसार मानव संस्कृति के विकास में यह लक्षित करना बहुत मुश्किल है कि जब मिथक का अंत और धर्म का प्रारम्भ हुआ क्योंकि धर्म अभिप्रात रूप से मिथकीय तत्त्वों से सम्बन्धित एवं गभित है। मेलिनोव्स्की ने कहा है कि यदि भार्गवेषण सतरो से भरा है तथा समस्याएँ अनिश्चित हैं, तब बहुत अधिक विकसित जादू, और उसके साथ मिथकशास्त्र का विकास होता है। शाक्त एवं शैव, नाथ एवं सिद्ध साधनाओं के सदर्भ में यही हुआ। इनमें गूढ़ ज्ञान तथा रहस्यवाद भी विकसित हुआ। जादू अधविश्वासों का औसत, तथा धर्म सर्वोच्च नैतिक आदर्शों की प्रतीकात्मक अभिव्यंजना माना गया है। लेकिन जब धार्मिक विश्वासों को जादू से संबद्ध कर दिया गया, तब वे भी अधविश्वास हो गये। यस्तुत जादू के आदिम कला, आदिम मिथक, आदिम विज्ञान और आदिम धर्म, चारों पर्यवसित रहे हैं क्योंकि मनुष्य के कुतूहल से ही जादू का जन्म हुआ। 'कामायनी' में चित्ता सर्ग का रहस्यारमक कुतूहल प्रकारान्तर से वैदिक कर्मकांडों में पर्यवसित हुआ है लेकिन 'इन्द्रजाल', 'कुतूहल', 'रहस्य' जैसे शब्द अवश्य शेष रह गये हैं। 'कामायनी' में क्रियाधर्मी देवताओं (functional gods) की जिस वैदिक सूनी से हम दूसरे सर्ग में परिचित होते हैं (विश्वदेव, सविता या पूषा सोम, मरुत वचत पवमान) वे 'प्रकृति के शक्ति चिह्न' हैं। इनके उपरान्त हम विशेषतः शिव और काम जैसे दो इष्टदेवताओं (personal gods) की सीला पाते हैं जिन्हें कवि ने मानवीय स्थितियों से सप्रपिन्न किया है। 'कामायनी' में जिस मानवमूढि की कथा है उनमें कुठाओं (inhibitions) एवं नैतिक निषेधों (taboos) का शातावरण नहीं है। केवल श्रद्धा (belief) के रूप में नैतिकता का चरित्र उभर रहा है, कुछ कर्मों से बचने की इच्छा और कुछ चीजों करने की इच्छा जाग रही है। यह मिथकीय गुणगम ही हम मरुतान्य का कर्तृत्व है। हाँ, यज्ञशाला के रूप में यज्ञ नैतिक निषेध, और धर्म दण्ड मानव शर्म) तथा ऊर्वशीमेध (वामना मर्ग में) जैसे पशुओं के रूप में प्रथम टोटम (Totem) उभरने हैं। कवि ने पशु की बलि बगलर मर्ग और शिवा की भी नींव डलवाई है। स्वप्न मर्ग में हम प्रजापति की नरपशु के रूप में भी पाते हैं (... नरपशु वर दृक्कार उदा)। कवि ने इसी नरपशु की मर्गों सर्ग के बाद में पानों और कबूतों से मुक्त करना दर्शा दिया है, तथा अंत में उसे 'शिव' युग कर दिया है। कवि ने इस मर्ग में एक ही शिव, नंदन और भूतनाथ के मिथक दिव का प्रयोग किया है। अंत में जादू का गुणगम



है यह रहस्य सगं के रहस्यात्मक परिवेश में पर्याप्त है। इन परवर्ती सगं में प्रकृति भी साधिका की तरह रहस्यात्मक हो गई है। मिथक में प्रकृति के भौतिक तत्त्व मनुष्य के सामाजिक जीवन का प्रक्षेपण हो जाते हैं।

इस भांति 'कामायनी' का मिथकीय परिवेश ऐतिहासिक स्थिति का विस्मरण कराता है। हम यह विश्वास कर लेते हैं कि जलप्लावन और मनु की कथा घथापं है, क्योंकि यह पुनीत है, अतः यह सत्य है। इस तरह मिथक की यथायंता पुनीत होती है। औसत हिन्दी पाठक, और कुछ विरले विद्वान्, 'कामायनी' में निहित मिथकीय तत्त्वों के कारण उसे श्रद्धा और पूजा की वस्तु भी मानते पाये जाते हैं। मिथक का जादू ही यह है। मिथक की सिद्धि महाकाल में निरंतर होती रहती है और पाठक या श्रोता अपने ऐतिहासिक काल के अतिक्रमण करने की आकांक्षा तृप्त कर लेता है। सहृदय बोध का यह महत्तम आयाम है और इस कृति में मूर्तिमान है (अधिक विस्तार के लिये देखें : 'सहृदय बोध और कवि का ससार' शीर्षक अध्याय)। मिथक-सत्य उषा इतिहास-सत्य से भौतिक अंतर है। मिथक-सत्य श्रद्धा पर आधारित है, जबकि इतिहास सत्य विज्ञान पर और मिथक सत्य कर्मकांड से गुंथा है और इतिहास-सत्य सच्यों से। सच्यों को संकलित करने के बाद उनकी व्याख्या करने पर ऐतिहासिक सत्य मिलता है। इसके असमान विवेचन में मिथक का प्रत्यक्ष ही विलीन हो जाता है। हाँ, ऐतिहासिक प्रतीकों को मिथकीय तत्व से अवश्य जोड़ा जाता है जिससे आकंटाहर्षों का पुनरावेषण संपन्न होता है। 'कामायनी' में प्रसाद ने अपने सामाजिक जीवन के तनावों और समस्याओं से आकंटाहर्षल चिंतों में गभित करके 'मानवता के सत्य' की तलाश की है। सी अन्वेषण के समानांतर प्रयुक्त मिथक के भी नये नये आयाम उद्घाटित गये हैं। मिथकीय प्रतीकीकरण की यह प्रक्रिया कामायनी में 'रूपकतत्व' उपक्रम में उद्घाटित हुई है।

* इसी अनुक्रम में कवि ने मिथकीय भूगोल (Mythic geography) का भी विन्यास किया है : हिमालय, मानसरोवर, हिमाचल का साधना प, और अंततः कैलाश पुनीत स्थल (sacred space) का भी आधान गते हैं। हिमालय शिखर एक धारणी ही आनन्द शिखर, साधना-शिखर और चेतन पुरुष पुरातन हो जाते हैं। रहस्य सगं का त्रिकोण एवं त्रिपुर भी तत्त्वतः पुनीत स्थल ही हैं जो रहस्य से मंडित हैं। मिथकीय चेतना के लिये ये यथार्थ हैं। मिथकीय चेतना के धाराप्रवाह में आनन्दसगं की भूगोपिया भी प्राप्ती है क्योंकि यह पुनीत है। यही औष्ठ आधुनिक अभिमत भी

● अब हम इस सत्य-संसार के दूसरे दृष्ट-अवस्था-की भीर्माणा करेंगे।
 विद्वत् ने स्वप्न के अन्तर्गत करने में कवि ने सामाजिक सत्यार्थता (social reality) का छविप्रमाण किया है। उन्हें जो स्वप्न रहे हैं वे मनु के काम-स्वप्न और मृदा के पूर्व स्वप्न-अवस्था में लेकर हमें नर्ग के दिवास्वप्न (Day dream) रहस्य एवं कल्पना (fantasy) तथा अत्यन्त मर्ग के कल्पलोक (utopia) का भी समावेश करने हैं। हमारे अन्तर्गत इसके अर्थात् मर्ग-सर्ग का आधुनिक प्रेयस्वप्न (modern nightmare) भी शामिल है।

स्वप्न के ये सप्त-प्रतिष्ठा एवं और तो मिथसीय बलाना के जादू से बंधे हैं, दूसरी ओर यथापंथा में भयभीत पराजय करते हैं और तीसरी ओर वैयक्तिक अमरत्वनाश्री, आदर्शों तथा अकांक्षाओं का अन्तर्गत् रचते हैं। 'कामायनी' में 'स्वप्न' के ये तीन प्रधान आधार हैं जो स्वयं स्वप्न को भी व्यापक प्रयोजन प्रदान करते हैं।

रोमांटिक कवि 'स्वप्नदृष्टा' होता है और 'स्वप्नित लोकों' को बसाता है। क्या दार्शनिक-दृष्टिहामकार प्रसाद ऐसे थे? इसका उत्तर धुमावदार है।

प्रसाद के स्वप्नलोक-निवेष्टन की प्रतियाएँ भी मनोवैज्ञानिक हैं। उन्होंने प्रायः निद्रा, अनसचेतता, अँगड़ाई, तद्रा के अन्तराल में चेतना, चेतन की किरणें [या पनवम (flux)], या जागरण का अवाच्य कथन किया है जिसका तात्पर्य स्पष्ट रूप से अवचेतना एवं स्वप्न (ड्रीमिंग) का एक युगल है। इसे वे नृत्य की सभा से भी जोड़ते हैं जिसका तात्पर्य इनका कलात्मक पुनर्निर्माण है। 'कामायनी' में अवचेतन स्वप्नयन के युग्म की पृष्ठभूमि में प्रायः वेदना, व्यथा, चिंता, अभाव और द्वंद का भाव भी मौजूद रहता है। यह ध्यायावादी सौंदर्यतात्त्विक दृष्टि से आन्तरिक अनुभूति का, तथा उनके इतिहास-दर्शन की दृष्टि से विवेकवादी धारा की यथार्थता का सामञ्जस्य है। लेकिन मनोवैज्ञानिक दृष्टि से इसका आयाम आत्मपीडन रति (masochism) में भी खुलता है। दार्शनिक अनुगामिता की दृष्टि से आनन्दवादी प्रसाद करुणा और वेदना और दुःख से भीगे रहे थे। 'आँसू' नामक मुखक काव्य में दुःख की भूमिका पारदर्शी है। हम अन्तर्दाह (फैल रही थी घनी नीलिमा अन्तर्दाह परम से; - अन्तर्दाह स्नेह का तब भी होना

२१३ । 'मिथक' व 'रश्मि' की ओर ध्यान

इसी भाँति कैलाश और त्रिमातर-भूमि छात्रियों, योगियों और जनों की पौराणिक तथा व्यापारमा गावना-भूमि में स्थापित कर दी गई है। कैलाश ह्मर शिगर है, जहाँ पूर्ण छात्रि विराजती है, और वान वक्र का परिवर्तन मही है। कैलाश में जड़ और चेतन, निरुप और अनिरुप एक हो गये हैं। यह आनन्द-शिगर भी है। इस तरह 'कामायनी' में मिथकीय भूगोल के रंग मरे हुए हैं।

कैलाश मिथकीय वान की धारणा का भी संकेत करता है। ऐतिहासिक वान निर्धार, परिवर्तमान और अग्रणी होता है; लेकिन मिथकीय वान चक्राक (cyclic) होने के साथ-साथ शास्त्र और पूर्णगामी भी होता है। मिथकीय वान का प्रत्यावर्तन (reversal), भी हो सकता है। सृष्टि-महार वक्र, नियति-वक्र, वक्र-वक्र, आदि की धारणाओं ने 'कामायनी' में मिथकीय वान के अर्थों को उमारा है। अतः रहस्य वर्ग में कास का स्मरण (मनोरम) हो जाता है, दर्शन वर्ग में स्पन्दन (pulse) और आनन्द वर्ग में स्थिर (Fixation)।

इस भाँति ह्म 'कामायनी' में मिथक, मिथकीय चेतना और मिथकीय बोध को पाते हैं। मिथक विषयों को कथा में प्रवाहित करने (मज्ञ→उवाला→वागवा→दिगा→मुद्र→विपुल दाह ; वक्र→वक्ति→काम→यम→वाति;

मुक्त है जहाँ कवि या नाटक तथा कवि केन्द्र में होता है। अतः एक ओर तो वे वात्स्यायनिक कृष्टि के मोह हैं तथा दूसरी ओर वैयक्तिक मुक्तों की वात्स्यायनिक विजय के बाध्य। इन दोनों दिशाओं के कारण शिवाग्रान्तों में पैगनीया भूमि हो जाती है और वे रोमांटिक हो जाने हैं। 'कामायनी' में त्रिपुर और आनन्द सांडव तथा कैलाश सोव की मृग विषयवस्तु (content) यथार्थ नहीं है क्योंकि उनके केन्द्र में अनुभव की प्राथमिकता हट गई है। उनका केन्द्र 'कान्तामी' है। 'कामायनी' में इन सभी स्थलों में यथार्थता सिद्धांत (reality principle) का परिस्थान हुआ है ताकि कान्तामी की रचना हो सके। इस रचना में सुख (pleasure) की कामना का भी अवसायी स्थापन हुआ है ताकि आनन्द की सिद्धि हो सके। यह एक निश्चित ढंग की सतिपूर्ति है। यथार्थता की वास्तविकता से 'विद्वययन मुक्त' होकर मनु परद्वर्ग कान्तासियों में सामरस्य अवस्था तथा आनन्द के साधना - पथों में स्वर्ग और आनन्द को सिद्ध करते हैं। इस तरह अपने स्वप्न-पथों में कामायनी-नायक मनु सामाजिक यथार्थता का अतिक्रमण करते हैं जहाँ कल्पना में पूर्ति प्राप्त होती है। 'कामायनी' के स्वर्गिक (मनो-वैज्ञानिक शब्दावली में, काल्पनिक) कल्याण का सार यही है। इसमें निद्रा-स्वप्न की रूपात्मक विवृतियों (distortions) से आसानी से बचा गया है, तथा चेतना की धारा (stream) के साहचर्यों को मधुरतापूर्वक ग्रहण किया गया है।

चेतना की किरणों का पूंज (flux) बेहद अतर्मुखी है। इसमें मानसिक वैयक्तिकता की इतनी प्रचुरता है कि कला की प्रकृति से इनका विरोध हो जाता है। 'कामायनी' में कवि के अनुभव की प्रकृति ऐतिहासिक—मिथकीय—रोमांटिक है (दे० 'विचारधारा तथा कल्पनोक्त का अभिधान' शीर्षक अध्याय); और इति की कलात्मक प्रकृति प्रातिभ (intuitional), रूपकात्मक (metaphorical), प्रतीकात्मक (symbolic) एवं शब्दबिम्बात्मक। इसीलिये 'कामायनी' में चेतना की धारा का जो प्रवाह है वह चेतन तथा अचचेतन दोनों कलाओं का दर्शन करता है, कवि की यथार्थ (वेदना) तथा आदर्श (आनन्द) की दृष्टियों का तथाकथित ऐकीकरण करता है। और उसी जगत् (दुःख) तथा स्वर्ग (मुक्ति) की धारणाओं का साधारणीकरण करता है। इसका परिणाम सहृदय — बोध के अनर्गल दुर्लभा और रक्ष्यात्मकता का समुत्पन्न है। इति कि अनुपम में चेतना-प्रवाह साहचर्यों की लट्टियाँ गोलना चरना है किन्तु कि प्रकृति, निजति, यज्ञ, अणु, वासना, सक्ति आदि के बीच-बिच नई-नई स्थितियों में नये दिवास्वप्नों के उत्पन्न बन जाते हैं (दे० 'एक रसद्वय : महाकाव्यमय अवस्था

या उस मन में), आत्मसमर्पण (इस अर्पण में कुछ और नहीं केवल उसमें छलकता है, "सर्वस्य समर्पण करने की दिशा में महातर धामा में—'), दु स-पूर्ण अनुभवों की शोच आदि आत्मपीडनरति के अन्तर्गत आते हैं। मियरीओर राइक ने तो यही तक कहा है कि सामाजिक आत्मपीडनरति सांस्कृतिक उपलब्धियों को सिद्ध करती है। इस वाक्य में यज्ञ की ज्वाला के अकंटाइल बिब से यही विन्यस्त हुआ है (देश 'इनिहामदशन' शीर्षक अध्याय)। मूलतः आत्म-पीडनरति का उद्गम कान्तामी है। प्रसाद ने यथार्थता को अस्वीकार कर दिया है, लेकिन उसका पुनर्निर्माण अपनी शोध एवं ध्यानावादी विवाकली के अनुरूप किया है जिसमें विग्रम (इल्लुजन), दिवा स्वप्न (डे-ड्रीम्स) तथा वशीकरण (हैल्युशनेशंस) शामिल हैं।

सुखभोग का परिणाम दण्ड और अभिषाप है। केन्द्रीय वस्तु (धीम) को देवताओं की मृष्टि के वितरण, मनु के गुहागुह के विपदन, और सारस्वत नगर के भीषण विप्लव के द्वारा प्रकट किया गया है। सुख-भोग के विकला के रूप में त्याग और कष्टना का प्रतिपादन हुआ है। कर्म सत्य में श्रद्धा यही प्रतिपादित करती है कि एतान गुण वागना धारा है, तथा त्यागपूर्ण सबका गुण मानधना-धारा है, इसी तरह सुगुण की दिशा के निरोध में कष्टना का प्रतिपादन हुआ है। मनु में आत्मपूति का इच्छा बिना उत्पन्न करती है, और इस बिना का उद्गम अभिषाप-मय है (जिसे तुम गमते हो अभिषाप जगत् की ज्वालाओं का मूल)। यही बिना इच्छा-गर्भ में विनय और बर्ष के अर्थों में विस्तृत होती है तथा समर्पण सत्य में मनु स्वयं आने विह्वल अर्थात् आत्मपूति अर्थात् आत्म-पीडक हो जाने है क्योंकि उन्हें अब यह नई बिना पग सेरी है कि सारस्वत नगर तो भरापूरा हो गया लेकिन मानव प्राण मूना का मूना है। अतः वे हृदय की राती इरा का दु गड गोदा परो है। यही हमने आत्मपीडनरति के मर्म में बिना की केन्द्रीयता को उद्घाटित किया है क्योंकि ऐसी भक्ति पर करि की कान्तामिदों के स्वयन्तोष विविध है।

इसी वजह से मनु मनुष्य मनुष्य तथा मानवता का ऐक्य हो जाते हैं, तथा मनुष्यता ही मनु, पुण्य एवं मनुष्य में अंग-अंगी हो जाती है। अंग-अंगी की एक समन्वयता यथार्थता के अतिरिक्त का परिणाम है। इन अनिश्चय के पीछे कवि का जीवन दर्शन भी गुँथा हुआ है जो वर्तमान और यथार्थ के दुःख, अभाव एवं पतन को धम्बीकार करता है, और उसके स्वप्न पर आदर्श की शक्ति, प्रमोद एवं आनन्द का अभिव्यक्ति करता है। मिथक से स्वप्न में दृष्टांग लगाने का यह मनोवैज्ञानिक विक्रम इसी द्वंद का हुआ है। फलतः कवि के 'स्वप्नो' में विज्ञान का निरन्तर है, वर्तमान की विरमता है, दुःख की भयानकता है और अभाव का पतन है। इसीलिए प्रसाद भारत के अतीत स्वप्न तथा विश्व मुन्दरी प्रकृति पर इतना मुग्ध हैं कि संपूर्ण 'बामायनी'—यात्रा को वहीं से जानें हैं। यह उनका अमूल्य अंतर्विरोध (contradiction) है।

कवि के 'स्वप्नो' की मानसिक वैयक्तिकता के कारण हम 'बामायनी' के स्वप्नोक्तियों में वृद्धि, उद्बोधन और माधुर्य को ही पाते हैं। उनका दूतीपियाई मानस भविष्य के बजाय अतीत में रमण करता है। अतीत में रमण करने की धूल प्रवृत्ति 'बामायनी' में मिथकीय काल की रहस्यात्मक गृष्टि में तन्मय हो गई है। अतः कवि भविष्य के स्वप्नो के बजाय अतीत के मिथकीय स्वप्नो एवं धार्मिक सदृशानों से गुभाता है। सारे भटकावों के बाद कवि अतृप्तता का मातृ विष एवं पितृविष की प्रतिष्ठा कर देता है। ईश्वरों के मनु वासना के पीछे 'पशु' का वध करते हैं, और वर्तमान का दश भोगते हैं। इसी टोटेम-पशु की हत्या के फलस्वरूप कुछ निषेध (taboos) जन्म लेते हैं जैसे अहिंसा, कर्षण, ममता, नियम, अपराध आदि। किन्तु पशुवध का कर्मकांड सधर्म में मनु की ही 'नरपशु' बना देता है। अर्थात् मनु ही टोटेम-प्रतीक हो जाते हैं। प्रसाद ने अनजाने ही मिथक के इस बड़े रहस्य को छू लिया है। यही उद्घाटन उन्होंने एक और स्वप्न पर किया है। मिथक में आदिम अपराध के प्रति नैतिकता और भय की भावना नहीं रहती। प्राचीन कथा में इरा अथवा धृष्टाश्व की पुत्री है, और कालान्तर में पत्नी भी। यहाँ इस आदिम अपराध की उपेक्षा है। यह मिथक से दिवास्वप्न के मूर्धन्य अन्तराल को प्रकट करता है। इस घटकरण में धार्मिक चेतना के समावेश के फलस्वरूप ही ऐसा हुआ है, और हो जाता है।

पातालीय इच्छामूर्ति (विश्व-कृतकितमेट) इन 'बामायनी'—यात्रों में धार्मिक आस्था ने दिवास्वप्नो के विश्वो को सत्कारित किया है। इस बात को ध्यान में रखना चाहिए। इन 'स्वप्नो' में कवि ने 'गूःम अनुभूति या भाव' के

'चिरान गान' को अभिप्रेत किया है। अतः एक बीज-विष कई दूरों में विभिन्न गीतों (नृत्यों) में उन्मीलित हुआ है। कर्म-काम-विना की पहली गरी कर्म-इष्टा-मंगल गान में मयायें भूमि पर खुली है, तथा रहस्य सगं में इष्टा-चिरा-ज्ञान तोर की गयी के रूप में वर्णित हुई है। इसी तरह नृत्य का गिनन है जो प्रकृति के मंहार तांडव, अतिथि के हृदय के आनंद के रास, संघर्ष गगं में भूनाथ के भैरवनृत्य, रहस्य सगं में महाज्ञान के विषमनृत्य और आनंद गगं में विश्व मुन्दरी के सास रास में विभिन्न रूपों में प्रकट हुआ है। प्रायः सभी बीज-विषों के विषय में यही कहा जा सकता है (दे० 'रूप-स्वरूप महाकाव्यरव अथवा महान काव्यत्व' शीर्षक अध्याय भी)।

● 'कामादनी' में सामाजिक यथार्थता और वर्तमान के जो चित्रण हैं उनमें प्रेतस्वप्न (nightmares) का बोध विद्यमान है। इसका विस्तृत निरूपण 'विमारधारा तथा कल्पलोक का अभिधान' शीर्षक अध्याय में हुआ है। कवि ने वैदिक मॉडल तथा आधुनिक मॉडल, दोनों को अस्वीकृत करके वैदिक-तान्त्रिक मॉडल को स्वीकार किया है। इस चुनाव में प्रसाद की वैयक्तिक मनी-युक्ति, दामावादी जीवन बोध तथा वर्गीय चरित्र दोनों का अभाव परिलक्षित होता है। समरूपता एवं समरसता की तलाश में कवि ने दो दृष्टियों का विश्लेषण किया है : विलास और सोम और यत्न से देवसृष्टि मिटी है; तथा वामना प्रभुत्व और हिंसा से मनुष्य की सारस्वत-सृष्टि। दोनों के कारण एक-से हैं और दोनों में ही सुख (प्रभुत्व) तथा अहं (दंभ) ही हेतु थे।

यही बात हम कई प्रकार के पुरनिवेशों में पाते हैं जहाँ विज्ञा और हिंसा दुःख और विषमता, भोग और स्वार्थ, विज्ञान और विवेक, भेद और तृष्णा, विलास और अभाव, आदि कई सामाजिक जटिलताएँ तथा वैयक्तिक कूँठाएँ भी उत्पन्न करते हैं। देवसृष्टि का निर्वाण विलास और स्वायत्त सुख एवं सारस्वत सृष्टि का निर्वाधित अधिकार और पूँजीवादी भीषणता—ये आधुनिक युग के उच्चतम यथार्थ को उभारते हैं। किन्तु कवि इन्हे प्रेतस्वप्न के घरायश पर

